NOWY SYSTEM MUZYKI,

czyli

Gruntowne objaśnienie melodyi, harmonii, i kompozycyi muzykalnéj

według zasad dotąd nieznanych

oryginalnie wraz obok z tłómaczeniem niemieckiém ułożone.

Przez

X. Jana Jarmusiewicza,

Plebana Zaczerskiego w Galicyi pod Rzeszowem, muzycznego towarzystwa Lwowskiego członka.

Nakładem Autora.

W WIEDNIU.

Drukiem A. Straussa Wdowéj i Sommer.

1843.

NEUES SYSTEM DER MUSIK,

oder

neue auf bisher unbekannten Grundsätzen beruhende Lehre

von der

Melodie, Harmonie und der musikalischen Composition

in polniseher Sprache verfasst mit zur Seite stehender deutscher Uebersetzung.

Von

Johann Jarmusiewicz,

Pfarrer von Zaczernie in Galizien bei Rzeszow, des Lemberger Musikvereins Mitglied.

Auf Kosten des Verfassers.



WIEN.

Gedruckt und zu haben bei A. Strauss's sel. Witwe & Sommer.

1843.

Plan tego dzieła.

To dzieło otrzymało tytuł: Nowy sytem, bo nauka jego na nowych, dotąd nieznanych w sparta zasadach, jednę nieprzerwaną stanowi całość, i różni się od wszystkich innych systemów, teoryj i szkół, i jakokolwiek nazwanych tego rodzaju dawnych i teraźniejszych dzieł, bądź u nas, bądź za granicą wydanych. Tamte wspiérają się na liczbowym, kiedyś dawno wymyślonym jeneralbassie, ta funduje się na teoryj naturalnej; tamte, niemając stałéj zasady, ułożone są fragmentacyjnie, ta przedstawia całą budowę muzyki w systematycznym związku, która tak ćwiczonym jakoteż i początkowym amatorom łatwo jest dostępna; słowem, niniejszy system odnawia i załatwia naukę muzyki, on jest jej kluczem, jest jej gramatyką, on stawia ją w rzędzie najświetniejszych, filozoficznie usystemizowanych nauk, na którym stopniu dotąd się nie znajdowała.

To dzieło ułożone jest w czterech częściach:

Pierwsza część, traktująca o melodyj, zawiera naukę o tonach, skalach, kadencyach, o składzie symetrycznym, charakterze, formie, ozdobach melodyj, opisuje prozodyją polską z zastosowaniem jej do sztuki dołożenia melodyj do podanych rytmów, oraz rytmów do podanej melodyj. Ta nauka w ułożeniu oper i w przenoszeniu ich z obcego na polski język korzystnie posłużyć może.

Druga częśc zawiera naukę o harmonii, stanowi najsamprzód ogólny fundament, na którym się cała harmonija wspiera, wylicza potém różne rodzaje akordów, objaśnia ich związek i rangę kolejną, uczy modulowania (czyli przejścia z jednej tonacyj do drugiej) wszystkiemi możliwémi sposoby. Ta część stanowi fundament całego niniejszego dzieła, i jest wszystkim, którzy na fortepianie lub organie grają, dla ułożenia porządnej harmonii nader potrzebna.

Trzecia część podaje sposoby kompozycyj prostej, czyli ułożenia bazy harmonicznej (szeregu akordów fundamentalnych) z umysłu lub z melodyj podanej, i znowu na stopie jakiejkolwiek bazy harmonicznéj utworzenia różnych melodyj. Tu objaśniają się niektóre zawiłości i uchybienia jeneralbassu.

W czwartej części mówi się o wyższych kompozycyjach stylu kościelnym i ułożeniu ich w pojedyńczym, podwójnym, potrójnym i poczwórnym kontrapunkcie; nakoniec o kanonach i fugach.

Plan des Werkes.

Dieses Werk führt den Titel „Neues System,“ weil die in demselben enthaltenen Lehren, auf neuen, bisher unbekannten Grundsätzen beruhen, ein vollständiges, in sich geschlossenes Ganze bilden, und sich von allen älteren und neueren, im In- und Auslande bisher erschienenen Systemen, Theorien, Schulen, und überhaupt von allen Lehren dieser Art wesentlich unterscheiden. Die Lehren jener Werke stützen sich meist auf die alten Regeln des mit Ziffern bezeichneten Generalbasses; die gegenwärtige Lehre hingegen beruht auf einer, aus der Natur der Sache hervorgehenden Theorie; jene entbehren feststehender Grundsätze und sind fragmentarisch zusammengestellt, diese stellt uns den Bau der Musik in seiner Vollständigkeit und systematischen Verbindung dar, durch welche sie Geübteren und Anfängern in der Kunst gleich zugänglich wird; kurz, das gegenwärtige Lehrsystem verbreitet über die Lehre von der Musik ein neues Licht, bildet den Schlüssel oder die Grammatik zu derselben, und erreicht durch sein Anreihen an streng wissenschaftliche Systeme eine Höhe, zu welcher es sich bisher noch nicht emporgeschwungen hat.

Dieses Lehrsystem zerfällt in vier Theile.

Der erste Theil handelt von der Melodie und enthält die Lehre von den Tönen, Noten, Intervallen, Scalen, von dem symmetrischen Baue, dem Character, der Form und den Verzierungen der Melodie, gehet dann zu der Lehre von der polnischen Prosodie über, worin gezeigt wird, auf welche Art zu gegebenem Texte passende Melodien, und zu einer gegebenen Melodie passende Worte zu setzen seyn; eine Lehre, die bey Operncompositionen oder bey der Übertragung eines fremden Operntextes in die polnische Sprache vielfachen Nutzen gewährt.

Der zweyte Theil enthält die Lehre von der Harmonie, stellt zuerst den allgemeinen Grundsatz der ganzen Harmonie auf, geht dann auf die verschiedenen Arten der Accorde über, beleuchtet die Verbindung und Rangordnung derselben, und gibt endlich die Anleitung, wie man auf verschiedene Art moduliren, d. i. aus einer Tonart in die andere übergehen könne. Dieser Theil bildet die Grundlage des ganzen Werkes, und ist jedem Piano- und Orgelspieler gleich unentbehrlich, weil ohne Kenntniss der darin enthaltenen Lehren eine regelrechte Harmonie für diese Instrumente nicht gesetzt werden kann.

Im dritten Theile wird von den Arten der einfachen Composition gehandelt, und gelehrt, wie aus einer gegebenen Melodie die harmonische Basis entwickelt, und auf dieser wieder verschiedene Melodien gebildet werden können, wobey auch einige Schwierigkeiten und Irrthümer des Generalbasses nach den Grundsätzen des gegenwärtigen Systems behoben und beleuchtet werden.

Der vierte Theil umfasst die Lehre von der höheren Composition im Kirchenstyle, von ihrem einfachen, doppelten, dreyfachen und vierfachen contrapunctirten Satze, und endlich die Lehre von den Canonen und Fugen.

To dzieło nauczycielom muzyki bardzo będzie przydatne, a nawet ciekawi amatorowie sami bez nauczyciela z niego wiele korzystać mogą; tu bowiem obok teoretycznych zasad różne praktyczne znajdą zadania, które, niźli ułożą, długi czas z przyjemnością bawić się będą. Kompozytorom także potrzebne będzie, bo jeżeli artysta nie zna teoryj sztuki swojej, tylko się na samej wspiera praktyce, takowy ani śmiało swoich myśli otworzyć ani się o poprawności swych płodów upewnić potrafi.

Szanowni znawcy i przyjaciele muzyki, filozoficznie roztrząsnąwszy jéj system, zdziwią się, jak natura przecudownie uposażyła tę sztukę, a poznawszy jej przedziwną budowę, stokrotnie ją więcej, już niejako sztukę bawienia, ale jako filozoficzną naukę szacować będą.

Lubo w tém dziele łaskawy czytelnik wiele rzeczy nowych i pięknych znajdzie, chlubić się jednak niemogę, jakobym wszystko już wyczerpnął; objąć bowiem, zgłębić i praktycznie okazać tak wielki przedmiot, nie jest ani jednéj chwili ani jednego pióra dziełem. Natura wtym względzie zdaje się być nieco skąpa i ztrudnością ubłagać się dająca; ona uchyla oponę swych taiemnic, i to bardzo oględnie tym tylko czcicielom, którzy pracowicie, a raczej uporczywie o jéjubiegają się łaskę; przeto reszty zostawiam wielkim mistrzom, badaczom doświadczeńszym, którzy moc i piękność muzyki lepiey odemnie, znają i silniej czują. Spodziewam się, że myśl przezemnie rzucona, zachęci jenijalne głowy do udania się w dalszę tych przecudnych, nadziemskich regijonów drogę, dla odkrycia coraz nowszych piękności.

Ta szczytna nietylko w muzykalnym, ale i filozoficznym względzie nauka wart jest usilnej pracy, która, ręczę, przyjemnie się wynadgrodzi, gdy szanowni przyjaciele muzyki jéj szczędzić nie będą, i to dzieło łaskawie przejrzeć raczą.

Wydawca.

Dem Lehrer der Musik wird dieses Werk wichtige Dienste leisten, und dem lernbegierigeu Dilettanten den Nutzen gewähren, dass er darin neben den theoretischen Grundsätzen viele practische Beyspiele und Aufgaben findet, deren Bearbeitung ihm eine eben so angenehme als nützliche Beschäftigung darbiethen wird.

Eben so nützlich wird diese Lehre dem Tonsetzer seyn; denn so lange dieser mit der Theorie seiner Kunst unbekannt sich auf die blosse Praxis beschränkt, wird er weder die nöthige Entschlossenheit besitzen, seine Gedanken zu veroffenbaren, noch je zu der Überzeugung gelangen, dass seine Kunstproducte den Regeln der Kunst vollkommen entsprechen.

Kenner und erfahrne Musikfreunde werden bey der philosophischen Prüfung des Systems dieser Kunst ihren herrlichen, von der Natur geordneten Bau bewundern, und die Kunst selbst nicht so sehr als eine dem Vergnügen huldigende Kunstfertigkeit, wohl aber als eine strenge Wissenschaft schätzen und achten.

Allein, so viel auch des Neuen und Anziehenden dem geneigten Leser in diesem Werke dargebothen wird, bin ich doch weit entfernt, mir schmeicheln zu wollen, alles in dieser Beziehung erschöpft zu haben; leuchtet doch von selbst ein, dass die Grösse dieses Gegenstandes zu erfassen, in seine Tiefe zu dringen, und sein Wesen von allen Gesichtspuncten klar und lichtvoll darzustellen, weder die Arbeit einer Stunde noch das Werk Einer Feder seyn könne. Auch zeigt sich hierin die Natur karg und nicht leicht erbittlich, indem sie nur sehr bedächtig und bloss ihren eifrigen und um ihre Gunst unablässig buhlenden Verehrern den Schleyer ihrer Geheimnisse lüftet. Indem ich sonach einen bedeutenden Theil der Forschuug tieferen und erfahrenen Denkern, welche die Macht und Schönheit der Musik besser als ich erkennen und fühlen, überlasse, lebe ich in der Hoffnung, dass meine hier aufgestellten Ansichten ein reiferes Talent wecken und veranlassen werden, den in ein wundervolles Gebieth leitenden Weg weiter zu verfolgen und auf demselben immer neuere Schönheiten der Kunst zu entdecken.

Diese in musikalischer und wissenschaftlicher Beziehung interessante Lehre lässt die ihr geschenkte Mühe nicht unbelohnt, und so erwarte ich, dass geschätzte Musikfreunde auch dieses Werk ihrer Aufmerksamkeit würdigen und mit wohlwollender Nachsicht überlesen werden.

Der Verfasser.

Część pierwsza.

O Melodyi.

Wstęp.

Wielka budowa muzyki wspiera się na dwóch równey siły Kolumnach, na Melodyi i Harmonii, o których tu z osobna rzecz następuie.

Pierwey o Melodyi, a potém o Harmonii mówić będę, ucho bowiem pierwey proste mélodye rozpoznawać zwykło, niżli różne Kombinacye harmonicznych tonów obiąć zdoła, a oprócz tego pierwey się ludzie melodyą bawili, niżli harmoniią poznali.

Melodya iest przyiemny wyraz muzykalny iednogłosowy symetrycznie ułożony, iest wylanie uczucia mową serca. Melodya wpospolitém rozumieniu iest piosneczka piękna, którą słuchać lubimy, nią się bawiemy, na pamięć umiemy.

Melodya wtém znaczeniu iest duszą muzyki, naypięknieyszym ale też naytrudnieyszym utworem tey sztuki, bo do iey przynależytego utworzenia naturalnych zdolności, estetycznego czucia i usposobienia praktycznego potrzeba.

W miarę kultury ludzi wykształcały się melodye; początkowo człowiek wchwilach wolnych lub zabawach towarzyskich swym głosem nucił, pożniey doszedł, że spiewne tony na instrumentach naśladować można było, ztąd utworzył sobie flety, skrzypce i różne instrumenta muzykalne, postąpiwszy w naukach odkrył naturalny porządek i związek tonów i skreślił ich nótami, aż w reście melodye tak wykształcił, że ich nietylko w zabawach towarzyskich i na scenie, ale i w Uroczystościach religiinych użyć było można.

Melodya w pierwiastkach swoich bardzo ściśle połączona była z poezyą, ale potrzeba dalszego ich doskonalenia, musiała ie na czas nieiaki rozłączyć, bo niepodobieństwem było razem obydwom podołać. Uprawiano więc każdą z osobna; dziś lubo obydwie na tym stopniu wykształcenia stanęły, iż iedna bez pomocy drugiey utrzymać się i przeznaczenie swoie spełnić zdolną iest, wszelako więcey na nas wrażenia czynią gdy działaią wspólnie.

Erster Theil.

Von der Melodie.

Eingang.

Der grosse Bau der Musik ruht auf den zwey gleich festen Pfeilern, der Melodie und Harmonie, von denen hier insbesondere gehandelt werden soll.

Zuerst wird von der Melodie, und dann von der Harmonie gesprochen werden, weil das Ohr zuerst die einfache Melodie erkennen muss, bevor es im Stande ist, die verschiedenen Combinationen harmonischer Töne zu fassen, und weil die Menschen lange zuvor sich an der Melodie ergetzten, ehe sie noch einen Begriff von der Harmonie hatten.

Die Melodie ist ein angenehmer, einstimmig und symetrisch gebildeter musikalischer Satz; sie ist der Ausdruck der Empfindung oder die Sprache des Herzens. Im gemeinen Sprachgebrauche versteht man unter Melodie ein kurzes, schönes und angenehmes Lied, welches gewöhnlich auswendig vorgetragen wird.

Die Melodie in dieser Bedeutung ist die Seele der Musik, sie ist das schönste, aber auch das schwierigste Erzeugniss dieser Kunst, weil das Auffinden und Schaffen der Melodie natürliche Anlagen, ein geläutertes Schönheitsgefühl, und grosse praktische Fertigkeit voraussetzt.

Mit dem Fortschreiten der Cultur des Menschen sind auch die Melodien vollkommener geworden. Anfangs liess der ungebildete Mensch in der Stunde der Musse oder in geselliger Vereinigung seine Stimme allein vernehmen, später machte er die Bemerkung, dass er seinen Gesang auf einem Instrumente wiedergeben könne, und erfand die Flöte, die Geige, und andere Instrumente; bey fortschreitender Bildung entdeckte er die natürliche Ordnung und den Zusammenhang der Töne, drückte diese durch Noten aus, bis er endlich die Melodie so ausgebildet hatte, dass man dieselbe nicht bloss in geselligen Unterhaltungen und auf der Bühne, sondern auch bey kirchlichen Feyerlichkeiten in Anwendung brachte.

Anfangs stand die Melodie in einer innigen Verbindung mit der Poesie, allein die sich darstellende Nothwendigkeit der weitern Vervollkommnung beyder, trennte dieselben auf einige Zeit von einander, weil man erkannte, dass Niemand beyden gleich vollkommen gewachsen seyn könne. Musik und Poesie wurden daher einzeln betrieben und ausgebildet, und wenn auch gegenwärtig beyde eine so hohe Stufe der Vollkommenheit erreicht haben, dass die eine ohne Mitwirkung der andern selbst bestehen und ihre Bestimmung erreichen kann, so äussern sie doch in ihrer Vereinigung auf das Gemüth des Menschen eine viel stärkere Wirkung.

Chcąc przeto piękność i dzielność melodyi dostatecznie lokreślić, w dwoistym ią względzie przedstawić umyśliłem, nayprzód samę, potém łącznie z poezyą. Uważaiąc ią samę bez poezyi zobaczymy z iakich się tonów składa, iakie ma części i kształt, iak ią do chwili, mieysca, osób, stosować należy, aby swemu przeznaczeniu odpowiedziała. Mówiąc zaś o melodyi połączoney z poezyą okażemy jak stosunek między niemi zachodzi, to iest, jak się z charakterem i miarą rytmów zgadzać powinna, aby umysł i ucho słuchacza bawiła. To wszystko w następuiących Rozdziałach obszerniey się wyiaśni, wktórych naypierwey o tonaeh, nótach, i róznyh urządzeniach muzykalnych, potém o składzie symetrycznym i częściach melodyi, daley o iey charakterze i formie, na końcu o sztuce dołozenia melodyi do rytmów, lub rytmów do melodyi, mianowicie o Rytmice polskiey mówić będę.

Um die Schönheit und Wirkung der Melodie in das gehörige Licht zu stellen, wird solche aus einem doppelten Gesichtspnncte, zuerst für sich allein, und dann in ihrer Verbindung mit der Poesie betrachtet. Bey der Betrachtung der Melodie für sich allein werden wir sehen, aus welchen Tönen dieselbe bestehe, welche Theile und Gestalt sie habe, und wie sie der Zeit, dem Orte und den Personen angemessen seyn müsse, um ihrer Bestimmung zu entsprechen. Bey der Behandlung der Melodie in Verbindung mit der Poesie werden wir Gelegenheit haben zu erkennen, in welchem Verhältnisse beyde zu einander stehen, d. i. wie die Melodie mit dem Charakter und dem Rhythmus der Poesie übereinstimmen müsse, um auf das Ohr und Gemüth des Zuhörers eine angenehme Wirkung zu äussern. Dieses wird umständlicher in den nachfolgenden Abschnitten abgehandelt werden, wo zuerst von den Tönen, Noten und andern musikalischen Anordnungen, dann von dem symetrischen Baue, den Theilen, dem Charakter und Form der Melodie, endlich aber von der Kunst, zu gegebenen Worten eine passende Melodie, und zu einer gegebenen Melodie passende Worte zu setzen, und zum Schlusse von der pohlnischen Prosodie die Rede seyn wird.

Rozdział pierwszy.

§ 1. O Tonach, notach i różnych muzykalnych urządzeniach.

Tony muzykalne pochodzą z wibracyi ciał elastycznych, czém więcey w iedney chwili strona wyciągniona albo kolumna powietrza w rurze zamkniona wibruie, tym iest ton wyższy, mniey, tym niższy.

Tony, z których się melodya składa, powinny bydź czyste, łagodne, ani zbyt wysokie, ani niskie, naylepsze są takie, jakie głos ludzki wydać zdoła, powinny się trzymać obrębu skali swoiey, lub do inszey przechodzić (modułować) porządnie; niepowinny przez zbyt wielkie interwalle od siebie bydź oderwane, wreście powinny mieć porządne zakończenia czyli Kadencye. Dla wyiaśnienia tego przedmiotu okażę tu zaraz, co są Interwalle? Co są Skale? Co Kądencye? Co Modulacye?

§ 2. Interwalle.

Interwalle są odległości między dwoma tonami stosunkowo do ich wysokości. Interwalle na klawiaturze fortepianowey naydokładniéy okazać można. Gdy na fortepianie jakąś melodyą gramy, czyniemy od iednego do drugiego klawisza mnieysze lub większe kroki, to iest: dobieramy tonów w różnych odległościach czyli interwallach, które w następuiącey tablicy okazuią się.

Erster Abschnitt.

§. 1. Von den Tönen, Noten und verschiedenen musikalischen Einrichtungen.

Ein musikalischer Ton ist nichts anderes, als die Wirkung der Schwingungen elastischer Körper. Je mehr oder weniger Schwingungen ein elastischer Körper, z. B. die gespannte Saite, in einem bestimmten Zeitraume macht, desto höher oder tiefer ist der hervorgebrachte Ton.

Die Töne, aus welchen die Melodie zusammengesetzt ist, müssen rein, lieblich, weder zu hoch noch zu niedrig seyn, und wo möglich in den Umfang der menschlichen Stimme fallen; sie sollen sich genau an ihre Tonart halten, oder ordentlicherweise in eine andere Tonart übergehen (moduliren), nicht in allzugrossen Intervallen stehen, und sich mit ordentlichen Cadenzen schliessen.
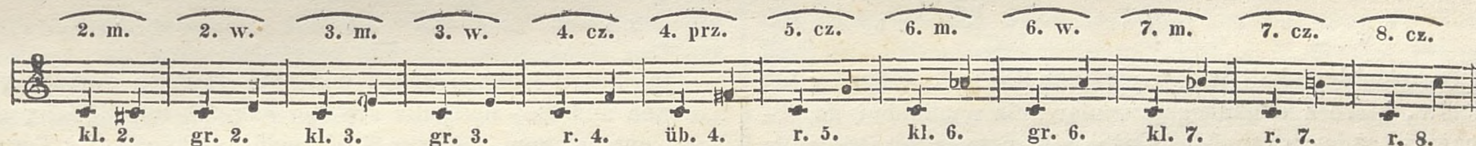
Zur Erklärung dieses Gegenstandes soll die Bestimmung der Begriffe von den Intervallen, der Tonleiter, der Cadenz und der Modulation vorausgeschickt werden.

§. 2. Von den Intervallen.

Ein Intervall ist der Abstand zweyer Töne in Absicht auf ihre Höhe. Solche Ton-Intervalle können auf einer Claviatur am deutlichsten bemerkt werden. Wenn wir auf einem Pianoforte eine Melodie spielen, so machen wir von einer Taste zur anderen grössere oder kleinere Schritte, d. i. wir nehmen Töne in verschiedenen Intervallen, welche in nachstehender Tabelle ersichtlich werden.

Jeżoli pomiędzy tonami zachodzą pośrednie Klawisze Wenn zwischen zwei Tönen Mittel-Claves liegen	Taki Interwal nazywa się Solches Intervall heisst	Na przykład Zum Beispiele
żaden — keiner	Sekunda mała, albo półton Kleine Secunde oder halber Ton	c cis — d dis — e f i. t. d.
1. Klawisz Clavis	Sekunda wielka v. cały Ton Grosse Secunde v. ganzer Ton	c d — e fis — a h
2. » »	Tercya mała v. kleine 3	c es — d f — e g
3. » »	» wielka v. grosse 3	c e — d fis — e gis
4. » »	Kwarta czysta v. reine 4	c f — e a — f b
5. » »	» przeośna v. übermässige 4	c fis — d gis — e ais
6. » »	Kwinta czysta v. reine 5	c g — g d — d a
7. » »	Sexta mała v. kleine 6	c as — d b — e c
8. » »	» wielka v. grosse 6	c a — d h — e cis
9. » »	Septyma mała v. kleine 7	c b — d c — e d
10. » »	» czysta v. reine 7	c h — d cis — e dis
11. » »	Oktawa czysta v. reine 8	c c — d d — e e

Toż samo w nótach. | Dasselbe in Noten.



§ 3. Skala diatoniczna.

Skala diatoniczna albo naturalna iest uporządkowanie tonów częścią przez sekundy wielkie, częścią małe. Nazywa się naturalna, bo porządek stopniowania iey, nie z sztuki, lecz z natury wynika, co poznaiemy ztąd, że ludzie pieśni swoie tonami skali diatoniczney śpiewaią lub graią, chociaż nót muzykalnych nieznaią.

Skala naturalna z siedmiu co raz wyższych stopni czyli tonów, i powtórzenia przez Oktawę toniki składa się. Nazwiska tych stopni w następuiącey tablicy wyrażaią się.

§. 3. Von der diatonischen Leiter.

Die diatonische oder natürliche Tonleiter ist die theils durch grosse, theils durch kleine Secunden fortschreitende Stufenfolge der Töne. Sie heisst die natürliche, weil nicht die Kunst, sondern die Natur die Stufenfolge der Töne bestimmt, indem wir aus der Erfahrung wissen, dass gemeine Leute ihre Lieder aus den Tönen der diatonischen Tonleiter zusammensetzen, ohne die musikalischen Noten zu kennen.

Die diatonische Tonleiter ist aus sieben stufenweise fortschreitenden Tönen und einer Tonical-Octave zusammengesetzt, deren Benennung in nachstehender Tabelle ersichtlich wird.

1. Stopień. 1. Stufe.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
Podstawny Tonika	Sekunda wierzch. przyboczni	Tercya wierzch. Medyansa	Kwarta sp. Dominansa	Kwinta wierzch. Dominansa	Sexta spod. Medyansa	Septyma Przedpodstawny	Oktawa Toniki
Tonica Grundton	Der obere Seitenton	Obere Mediante	Untere Dominante	Obere Dominante	Untere Mediante	Leitton Semitonium modi	Tonical-Octave

Kwarta i Kwinta skali diatoniczney nazywaią się dominansy, panuiące, moc wyższą maiące, bo po tonice, która iest podstawą tonikalnego akordu, te inszych dwóch pierwotnych akordów, to iest Kwart- i Kwintakordu, są podstawą, o których poźniey mówić się będzie. Tony zaś obok toniki w interwallu tercyi stoiące, nazywami medyansami, czyli pośredniemi, bo te wskali pomiędzy dominansami i toniką środek trzymaią.

Skala diatoniczna iest dwoiaka, dur i mol, pierwsza zawiera w sobie tony do wesołego, druga do smutnego śpiewu służące.

Die Quarte und die Quinte der diatonischen Leiter werden Dominanten, herrschende Töne genannt, indem, so wie die Tonica die Basis des Tonical-Accordes bildet, auch diese zwey Töne die Grundlage zweyer Stamm-Accorde, des Quart- und Quint-Accordes sind, von welchen später gehandelt wird.

Die zur Seite der Tonica im Intervalle der Terz stehenden Töne werden Medianten oder Mitteltöne genannt, weil sie in der Scala zwischen den Dominanten und der Tonica in der Mitte stehen.

Die diatonische Tonleiter ist zweyfach: Dur und Moll, deren die erste zum heiteren, die zweyte zum traurigen Gesange gebraucht wird.

Stopniowanie skali dur iest następuiące:

Die Stufenfolge der Tonleiter Dur ist folgende.

1		2		3	4		5		6		7	8	7		6		5		4	3		2	1

Tu widzimy, że wszystkie tony skali dur tak do góry iak i na dół, poprzegradzane są pośredniemi półtonkami, wyiąwszy tylko pomiędzy tercyą i Kwartą, między Septymą i Oktawą niemasz półtonków; to iest, wszystkie tony tey skali stoią obok siebie w interwallu wielkiey sekundy, tylko 3. 4-tudzież 7. 8- w interwallu sekundy małey (in semitonio).

Według tego stopniowania układaią się skale ze wszystkich tonacyi dur, i otrzymuią nazwiska od toniki swoiey.

Hier sehen wir, dass sich zwischen allen Tönen der Scala Dur Mittel-Claves befinden, ausgenommen die Terz und die Quarte, dann die Septime und die Octave, welche unmittelbar neben einander stehen; d. i. alle Töne dieser Leiter stehen neben einander im Intervalle der grossen, nur die 3. 4. — und 7. 8. — der kleinen Secunde (in semitonio).

Nach der angeführten Stufenordnung werden alle Tonleitern Dur gebildet, die von ihrer Tonica ihren Nahmen erhalten.

C-dur. G-dur. 1 ♯ D-dur. 2 ♯ A-dur. 3 ♯ E-dur. 4 ♯ H-dur. 5 ♯

Fis-dur. 6 ♯ F-dur. 1 b B-dur. 2 b Es-dur. 3 b As-dur. 4 b Des-dur. 5 b

Tu wkażdey skali widzimy pewną liczbę krzyżyków lub bemolów, które z okazanego stopniowania wynikaią i do obznaczenia każdey tonacyi dur służą. Ztéy przyczyny otrzymuią tonacye dur następuiące swoie obznaczenia.

In diesen Leitern sehen wir eine gewisse Anzahl von Kreuzen und Be-moll, die aus der angeführten Bildung der Scala entspringen, und zur Schlüsselbezeichnung der Tonarten dienen. Aus diesem Grunde bekommen die Tonarten Dur nachstehende Bezeichnungen.

C-dur. G. D. A. E. H. Fis. F. B. Es. As. Des.

Skala mol iest dwoiaka, iedna do ułożenia harmonii, druga wprędkim obiegu melodyi służąca; pierwszą nazywamy naturalną czyli harmoniczną, drugą melodyiną.

Stopniowanie Skali naturalney mol.

Die Scala Moll ist zweyfach, die erste wird in harmonischen Sätzen, die zweyte in schneller Folge der Töne der Melodie angewendet. Die erste wird die natürliche, die zweyte melodische Scala genannt.

Die Stufenfolge in der natürlichen Scala Moll.

1		2	3		4		5	6			7	8	7			6	5		4		3	2	1

Tu widzimy, że skala naturalna mol oprócz tercyi małey także i sextę małą wsobie zawiera, a stąd iednakowy tak do góry iak ina dół zachowuie bieg. Że skala naturalna mol rzeczywiście tercyą i sextę małą tak do góry, iak i na dół ma, to poznaiemy z następuiącego naturalnego śpiewu w tonacyi mol. n. p.

Hier sehen wir, dass sich in der natürlichen Scala Moll nebst der kleinen Terz auch die kleine Sexte befindet, wesshalb sie im Auf- und Herabsteigen die nähmliche Stufenfolge erhält. Dass die natürliche Scala Moll wirklich die kleine Terz und die kleine Sexte hat, vernehmen wir aus folgender natürlicher Melodie Moll. z. B.

y) x)

Pod y) mamy małą tercyą es, pod x) małą sextę as. Gdy do tego naturalnego śpiewu mol, Kadencyą składną h c, i odwrotną c h dołożemy, ztąd okaże się nam skala naturalna mol, tak do góry iak i na dół w iednakowym biegu. n. p.

Unter y) ist die kleine Terz es, unter x) die kleine Sexte as. Wenn wir zu dieser natürlichen Melodie Moll die gerade Cadenz h c, und die verkehrte c h setzen, so erhalten wir die natürliche Scala Moll, welche im Auf- und Absteigen den nähmlichen Gang beobachtet.

C-moll. kaden D-moll. kaden

Stopniowanie skali melodyiney mol.

Die Stufenfolge der melodischen Scala Moll:

1	2	3	4	5	6	7	8	7	6	5	4	3	2	1

Stopniowanie skali melodyiney mol do góry, iest takie samo iak i dur ztą różnicą, że w niey trzeci stopień iest tercya mała, schodząc zaś na dół, używamy tonów tonacyi dur wierzchniey medyansy (to iest tey, która się od wierzchniey tercyi układa.)

Wierzchnia medyansa dur każdey tonacyi mol odpowiadaiąca w następuiącey tablicy się okazuie.

Die Stufenfolge der melodischen Scala Moll im Aufsteigen ist die nähmliche, wie die der Scala Dur, mit dem Unterschiede, dass sie die kleine Terz hat, im Niedersteigen aber werden die Töne aus der Tonica ihrer oberen Mediante Dur entlehnt.

Die jeder Tonart entsprechende obere Mediante Dur ist in der folgenden Tabelle ersichtlich.

Tonacya wierzch. Med. Tonart der oberen Mediante	C-dur	G-dur	D-dur	A-dur	E-dur	H-dur	Fis-dur	F-dur	B-dur	Es-dur	As-dur	Des-dur
Tonacya mol Die Tonart moll	A-moll	E-moll	H-moll	Fis-moll	Cis-moll	Gis-moll	Dis-moll	D-moll	G-moll	C-moll	F-moll	B-moll

W układaniu skali melodyiney mol, trzeba i dla tego ieszcze iey odpowiadaiącą tonacyą wierzchniey medyansy dur wiedzieć, bo skala melodyina mol iey obznaczenie wkluczu otrzymuie. n. p. e mol ma toż samo obznaczenie, co iey wierzchnia medyansa g dur, h mol toż samo co d dur. i. t. d. tak iak się tu okazuie.

Im Zusammensetzen der melodischen Scala Moll muss man ihre entsprechende obere Mediante kennen, weil die Tonart Moll ihre Schlüsselbezeichnung erhält, z. B. E-moll bekommt die nähmliche Bezeichnung wie die ihr entsprechende obere Mediante G-dur, H-moll die nähmliche wie D-dur u. s. w., wie dieses hier ersichtlich wird.

C-dur A-moll | G-dur E-moll | D-dur H-moll | A-dur Fis-moll | E-dur Cis-moll | H-dur Gis-moll

Fis-dur Dis-moll | F-dur D-moll | B-dur G-moll | Es-dur C-moll | As-dur F-moll | Des-dur B-moll

Podług tych urządzeń skala melodyina wypadnie następuiącym sposobem.

Nach diesen Grundsätzen werden melodische Scalen folgendermassen gebildet.

D-moll. E-moll. i. t. d. u. s. w.

Każda tonacya mol, z tonacyą swoiey wierzchniey medyansy dur (które iednakowe wkluczu obznaczenie maią) są w nay bliższey ku sobie styczności i uważaią się parami (jako by brat i siostra); ztych par każda tonacya dur iest męzka i udzielna, bo takowa ascendendo i descendendo ma niezmienną skalę, oraz zpowodu swey tercyi wielkiey iest mocna i wesoła, każda zaś tonacya mol uważa się żeńska i podrzędna, bo iey skala iest zmienna i z powodu swey tercyi małey iest miętka i smutna.

Wjakim to sposobie tonacye dur są udzielne, tonacye zaś mol są im podrzędne, o tym się przekonamy więcey, gdy wdrugiey części o stycznych tonacyach mówić będziemy.

Pierwsza skala mol nazywa się harmoniczna, bo zgadza się ztrzema pierwotnemi akordami swey tonacyi tak do góry iak i na dół, tudzież ma kadencyą składną i odwrotną n. p.

Die Tonarten Moll sind mit den Tonarten der oberen Medianten Dur (welche dieselbe Schlüsselbezeichnung haben) in der nächsten Verwandtschaft, und werden als Paare (Bruder und Schwester) betrachtet. In jeder derselben ist die Tonart Dur männlich und selbstständig, weil sie im Auf- und Niedersteigen einen unveränderlichen Gang beobachtet und durch ihre grosse Terz, Stärke und Lebhaftigkeit erhält, die Tonart Moll aber wird als weiblich und untergeordnet betrachtet, weil sie veränderlich ist, und durch ihre kleine Terz das Gepräge der Weichheit und Traurigkeit annimmt.

Auf welche Art die Tonarten Dur selbstständig, die Tonarten Moll aber jenen untergeordnet sind, wird durch die im zweyten Theile vorkommende Lehre von den verwandten Tonarten noch mehr einleuchtend werden.

Die erste Scala Moll wird die harmonische genannt, weil sie mit den drey Stamm-Accorden ihrer Tonart im Auf- und Niedersteigen harmonirt, und ihre gerade und verkehrte Cadenz hat.

Tonikal-Akord Kwart-Akord Sept-Akord

Przeciwnie zaś Skala melodyina nie ze wszystkiemi trzema dopiero okazanemi pierwotnemi akordami się zgadza, tudzież nie ma kadencyi odwrotney. n. p.

Im Gegentheile aber stimmt die melodische Scala moll nicht mit allen Stamm-Accorden überein, und hat keine verkehrte Cadenz. z. B.

Że muzycy wprędkim biegu melodyi raczey Skali melodyiney, niżli naturalney używaią, iest ta przyczyna, bo wskali naturalney mol pomiędzy 6 i 7 interwal przenośney sekundy zachodzi, któren w prędkiem śpiewaniu do trafienia iest niewygodny, aby go więc uniknąć, biorą do góry sextę wielką, na dół zaś małą septymę i małą sextę, które w śpiewaniu są dogodnieysze.

Dass die Tonkünstler in schnellen Melodien lieber die melodische als die natürliche Scala Moll anwenden, hat darin seine Ursache, weil in der natürlichen Scala Moll zwischen der 6. und 7. Stufe ein Intervall der übermässigen Secunde sich befindet, welches besonders im schnellen Singen schwer zu treffen ist, um also dieses grosse Intervall zu vermeiden, wird im Aufsteigen die grosse Sexte, im Niedersteigen aber die kleine Septime und kleine Sexte, wie dieses eben gezeigt wurde, genommen.

Diatoniczna Skala mol troistym torem isć może, o czem poźniey na swoiém mieyscu mówić się będzie.

Tak jak wielka lub mała tercya, skalę dur od mol odróżnia, tak też równie ten sam Interwał czyni melodyą wesołą lub smutną. Połóżmy n. p. melodyą z tercyą wielką, ta będzie wesoła.

Die diatonische Scala Moll pflegt einen dreifachen Weg einzuschlagen, wovon am eigenen Orte gesprochen wird.
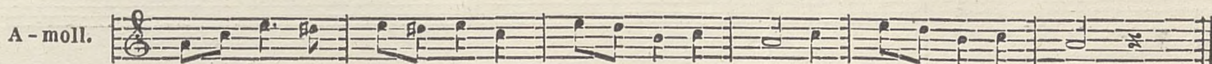
So wie die grosse und kleine Terz die Tonleiter Dur und Moll von einander scheidet, eben so verleiht sie auch der Melodie einen heiteren oder traurigen Character. So wird z. B. nachstehende Melodie mit der grossen Terz heiter.

C-dur.

Taż sama Melodya ztercyą małą będzie smutna.

Dieselbe Melodie aber mit der kleinen Terz wird traurig.

A-moll.
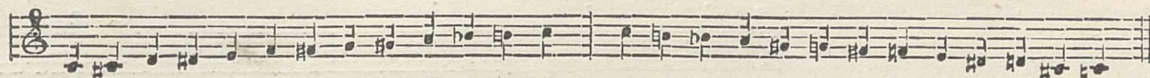


§ 4. Skala chromatyczna.

Skala chromatyczna iest progressya semitoniow do góry lub na dół. Klawiatura fortepianowa iest w progressyi chromatyczney ułozóna. n. p.

§. 4. Chromatische Scala.

Die chromatische Scala ist eine Nacheinanderfolge der halben Töne. Die Claviatur-Tasten sind in einer chromatischen Progression zusammengesetzt.



§ 5. Skala enharmoniczna.

Wdawney teoryi te tony, które w mnieyszym Interwallu niżli pół tonowym obok siebie stały, nazywano enharmoniczne, dziś nazywamy tony enharmoniczne, które rzeczywiście są iednym tonem, wyrażeniem tylko w Nótach różnią się, tak n. p. es i dis są enharmoniczne nazwiska, które ieden ton oznaczaią, toż samo ais b, fis ges i. t. d.*) Chociaż enharmonicznych tonów na instrumentach (wyiąwszy w śpiewaniu lub na skrzypcach) wyrazić niemożna, iednakowoż ich różnicę w pisaniu Nót zachować należy, aby się tony iedney Skali ztonami drugiey niemieszały. Kiedy tonacya w kluczu krzyżykami iest obznaczona, wszystkie tony krzyżykami, to iest podwyższaiącym sposobem obznaczyć należy, a jeżeli w kluczu są bemoły, wszystkie zmiany tonów obniżaiącym sposobem, to iest bemołami obznaczać trzeba. Przynależyte Nót stosownie do właściwey Skali wyrażenie, nazywa się Ortografia muzykalna.

§. 5. Enharmonishe Scala.

In der Theorie der Alten wurden die Töne, welche in einem kleineren Intervalle als dem eines halben Tones standen, enharmonische Töne genannt; heut zu Tage werden enharmonische Töne solche genannt, die in der That nur einen und denselben Ton bilden, und bloss durch ihre Bezeichnung in Noten von einander unterschieden sind, z. B. es und dis sind enharmonische Benennungen, die nur Einen Ton bezeichnen, eben so ais b, fis ges, u. s. w.*) — Wiewohl enharmonische Töne auf einem Instrumente (mit Ausnahme des Gesanges und der streichenden Instrumente) nicht ausgedrückt werden können, so muss dennoch ihr Unterschied im Notenschreiben beobachtet werden, damit man die Töne der einen Scala nicht mit den Tönen einer andern verwechsle. Ist die Tonart im Schlüssel durch Kreuze bezeichnet, so müssen alle zu erhöhenden Töne mit Kreuzen, in der mit b bezeichneten Tonart aber die zu erniedrigenden Töne mit b bezeichnet werden.

Die gehörige, der jedesmahligen Scala angemessene Bezeichnung der Noten, heisst die musikalische Ortographie.

§ 6. Klucze.

Klucze są znaki na początku linii położone, które niższych lub wyższych Nót oddział wskazuią. Klucze są troiste: Pierwszy klucz F, wskazuie oddział nayniższych tonów, nazywa się klucz Bassowy, bo do jego oddziału tak niskie należą tony, jakie tylko Instrumentem Bassowym wyrazić można. Drugi klucz iest C, ten wskazuie pośredni oddział tonów, nazywa się klucz Kantowy, gdyż do jego oddziału należą tony, które głos ludzki wyrazić może. Klucz Kantowy na pierwszey Linii zdołu nazywa się Dyszkantowy, na trzeciey Altowy, na czwartey tenorowy. Trzeci klucz nazywa się G, ten wskazuie oddział tych tonów, które się na Wiolinie wziąść mogą, dla tego też nazywa się klucz Wiolinowy.

Wszystkie te klucze okazuią się Notami następuiącemi:

§. 6. Die Schlüssel.

Die Schlüssel sind die am Anfange des Liniensystems stehenden Zeichen, welche eine niedrigere oder höhere Stimmenabtheilung bestimmen. Es gibt dreyerley Schlüssel: 1. der F-Schlüssel, welcher die tiefste Notenabtheilung oder Töne bezeichnet, die nur durch Bassinstrumente ausgedrückt werden, und daher auch der Bassschlüssel genannt wird. 2. Der C-Schlüssel, welcher die mittlere Abtheilung der Töne, wie solche in dem Umfange der menschlichen Stimme liegen, bezeichnet, und der Vocal-Schlüssel heisst. Der Discant-Schlüssel wird auf die unterste, der Alt-Schlüssel auf die dritte und der Tenor-Schlüssel auf die vierte Linie gesetzt. 3. Der G-Schlüssel, dieser bezeichnet die höhere Abtheilung der Töne, welche auf der Violine ausgedrückt werden, und heisst der Violin-Schlüssel.

Diese drey Schlüssel werden auf folgende Art in Noten ausgedrückt.

*) Matematycy znayduią pomiędzy enharmonicznemi tonami różnicę, Kepler wyrachował, cis:des = 128:125, dis:es = 128:125, eis:fes = 81:80, his:ces = 81:80. i. t. d.

*) Die Mathematiker haben den Abstand zwischen den enharmonischen Tönen berechnet, und Kepler z. B. stellte das Verhältniss auf: cis:des = 128:125, dis:es = 128:125, eis:fes = 81:80, his:ces = 81:80 u. s. w.

Bass. F. c d e f g a h c d e f g c

Kant. C. Sopran. g Alt. Tenor.

Violin G.

§. 7. Takty. Pauzy.

Nóty podzielone są na Takty czyli oddziały równochwilowe, do których wymierzona Liczba Nót wchodzi. Podział na takty załatwia Muzykę i przyczynia się do iey piękności, od niego bowiem równa miara części czyli symetrya zależy. Przed sto lat bardzo obszernych używano taktów, wnaszych czasach są naypowszechnieysze następniące, jako to: 1. Takt cały. 2. Trzyćwierciowy. 3. Dwućwierciowy. 4. Sześćosemkowy. 5. Tryosemkowy. — Obok nót znayduią się Pauzy, które w oddziałach taktowych, taki maią Walor spoczynku, ile Nóty, których mieysce zapełniaią, maią przeciągłości. Takty i Pauzy okazuią się w Nótach następuiących.

§. 7. Tacte. Pausen.

Die Noten werden in Tacte oder in Abschnitte von gleichem Zeitmasse eingetheilt, welche eine abgemessene Notenanzahl fassen. Die Abtheilung in Tacte erleichtert die Auffassung des Ganzen eines Tonstückes, und erhöhet durch die in den Satz gebrachte Symetrie die Schönheit der Musik. Vor Zeiten bediente man sich sehr langer Tacte, heut zu Tage sind folgende die gebräuchlichsten: 1. Der ganze oder Viervierteltact, 2. der Dreyviertel-, 3. der Zweyviertel, 4. der Sechsachtel- und 5. der Dreyachteltact. — Neben den Noten kommen auch Pausen vor, welche in den Tactabtheilungen dieselbe Ruhelänge bezeichnen, welche die Noten ausfüllen würden, deren Stelle sie vertreten. Tacte und Pausen werden auf folgende Art ausgedrückt.

Pauzy małey przeciągłości nazywaią się Suspiry.

Die Pausen von der kleinsten Dauer nennt man Suspire.

§. 8. Mocne i słabe Punkta taktów (Thesis — Arsis).

Kto daie Takt, lub podług Taktu tańczy, albo idąc podług Taktu stąpa, pierwszą Nótę w Takcie naywięcey baczy, ztąd pochodzi, że z uderzeniem taktu iest mocnieysza Nóta, ktorą Muzycy nazywaią Thesis, mocny Punkt, mocny Sztrych, albo Sztrych na dół. Drugą Nótę po niey następuiącą, nazywaią Arsis, słaby Punkt, słaby sztrych do góry. Ztąd wynika:

1. Gdy dwie Nóty Takt zapełniaią, pierwsza iest mocna, druga słaba.

§. 8. Starke und schwache Tacttheile (Thesis — Arsis).

Wenn Jemand den Tact schlägt, nach dem Tacte tanzt oder gehet, so merkt er vorzüglich auf die erste Note im Tacte, und es geschieht, dass diese Note mit dem Anschlage des Tactes eine besondere Stärke erhält, und desshalb der schwere oder starke Tacttheil, der Niederschlag, Niederstrich oder Thesis genannt wird. — Die zweyte nachfolgende Note heisst der schwache Tacttheil; der Aufschlag, Aufstrich oder die Arsis. Daher folgt:

1. Wenn zwey Noten einen Tact bilden, so ist die erste stark, die zweyte schwach.

m. s. m. s. m. s. m. s. m. s. m. s. m. s.

st. schw.

2. Gdy trzy Nóty takt zapełniaią, pierwsza iest mocna, dwie słabe.

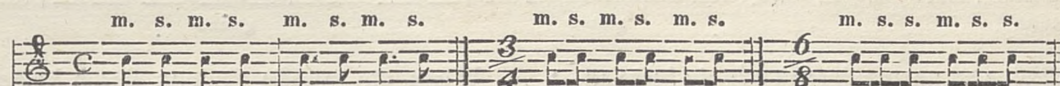
2. Kommen drey Noten auf einen Tact, so ist die erste Note stark, die andern zwey bilden die Arsis.

m. s. s. m. s. s. m. s. s. m. s. s. m. s. s. m. s. s. m. s. s.

st. schw.
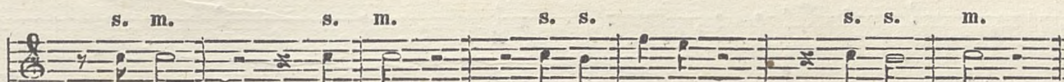
3. Drobniejsze noty w powolnym tempo uważają się następującym sposobem.

3. Kleine Noten in einem langsamen Tempo werden in Absicht auf Stärke folgendermassen geschätzt.



4. Kiedy suspir w początkowém mocném uderzeniu stoi, następująca po nim nota jest słaba.

4. Fällt auf den Niederschlag (Tactenschlag) ein Sospir, so ist die nächstfolgende Note schwach.



Ta wiadomość o mocnych i słabych punktach taktu, w podłożeniu textu pod noty i w dołożeniu harmonii do melodyi podanej potrzebna jest, o czém poźniej.

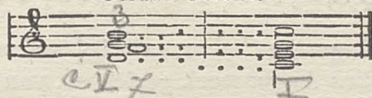
Die Kenntniss von den starken und schwachen Tacttheilen wird bey der Gesangs- und Harmonie-Composition vorausgesetzt, wovon später gehandelt wird.

§. 9. Kadencye.

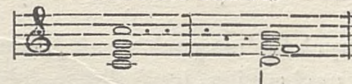
Kadencye są zakończenia czyli oddzielenia części melodyi. Ponieważ kadencye melodyjne najłatwiej z kadencyj harmonicznych objaśnić się dają, przeto zobaczmy tym czasem kadencye harmoniczne.

Kadencya harmoniczna składa się z dwóch akordów, z septakordu i z tonikalnego akordu*). Jeżeli septakord poprzedza tonikalny akord, takowa kadencya nazywa się składna, albo cała albo zupełna; jeżeli zaś przeciwnie, to jest: tonikalny akord poprzedza septakord, takowa kadencya nazywa się odwrotna albo pułkadencya, albo niezupełna; n. p.

Kadencya składna
Gerade Cadenz.



Kadencya odwrotna.
Verkehrte Cadenz.



Tu widzimy, że septakord składa się z septymy, kwinty, sekundy i kwarty swojej skali diatonicznej, tonikalny zaś akord składa się z toniki, kwinty i z tercyi tejże skali — Z tonów okazanych kadencyi harmonicznej składają się kadencye melodyjne rezolwujące się tak, jak ich w powyższym przykładzie widzimy, to jest: w kadencyi składnej h do c, g do c, d do c, f do e; w kadencyi odwrotnej toż samo na odwrot. — Z tych więc tonów pojedyńczo rezolwowanych składają się kadencye melodyjne składne lub odwrotne; n. p.

§. 9. Cadenzen.

Cadenzen sind End- oder Ruhepuncte der Melodie. Weil melodische Cadenzen sich am leichtesten aus den harmonischen Cadenzen erklären lassen, so wollen wir vorläufig von den letzteren sprechen.

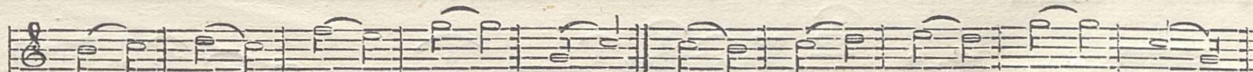
Die harmonische Cadenz besteht aus zwey Accorden, und zwar aus dem Tonical- und dem Sept-Accorde*). Geht der Sept-Accord vor, so heisst die Cadenz eine vollkommene, gerade, oder ganze Cadenz; geht aber der Tonical-Accord voraus, so heisst sie eine unvollkommene, verkehrte oder halbe Cadenz.

Wir sehen, dass der Sept-Accord aus der Septime, Quinte, Secunde und Quarte der diatonischen Leiter, der Tonical-Accord aber aus der Tonica, Quinte und der Terz der nähmlichen Scala zusammengesetzt ist.

Aus den angeführten Tönen der harmonischen Cadenzen werden melodische Cadenzen gebildet, wenn die Töne auf die im vorstehenden Beyspiele gezeigte Art aufgelöst werden, d. h. wenn bey geraden melodischen Cadenzen h in c, g in c, d in c, f in e übergehet, und bey verkehrten melodischen Cadenzen die Auflösung der Töne in verkehrter Ordnung geschieht; z. B.

Kad. melodyjne składne.
Melodische gerade Cadenzen

Kad. melodyine odwrotne
Melodische umgekehrte Cadenzen.



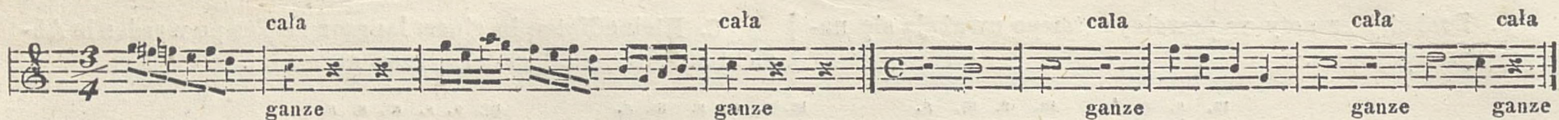
Okazane odwrotne kadencye zawsze zostaną niezupełnemi czyli pułkadencyami, składne zaś mogą być czasem zupełne albo niezupełne. — Zobaczmyż, kiedy są zupełne a kiedy niezupełne? Jeżeli kadencya składna na końcu periodu stoi, albo od następujących nót pauzą jest odcięta, wtenczas jest kadencya zupełna; n. p.

Die verkehrten Cadenzen sind immer unvollkommen, die geraden können zuweilen vollkommen, zuweilen unvollkommen seyn. Wir wollen nun sehen, in welchem Falle sie vollkommen, und wann sie unvollkommen sind?

Wenn die gerade Cadenz am Schlusse der Periode steht, oder von den nachfolgenden Noten durch eine Pause getrennt ist, so ist sie eine vollkommene Cadenz; z. B.
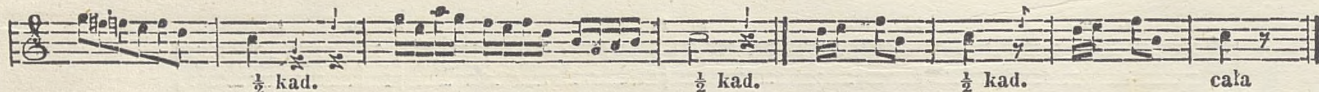
*) Te akordy objaśniają się w drugiej części (§. 47).

*) Diese Accorde werden im 2. Theile (§. 47) erläutert werden.
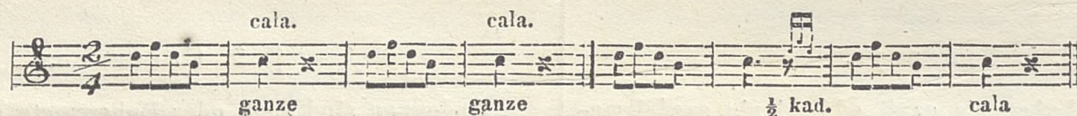


Jeżeli kadencya składna od następujących nót nie jest pauzą odcięta i owszem pośredniemi notami z niemi jest połączona, takowa za pułkadencyą uważa się; n. p.

Wenn die gerade Cadenz durch keine Pausen von den nachfolgenden Noten getrennt ist, sondern mit diesen durch Ergänzungsnoten zusammenhängt, so heisst sie eine halbe Cadenz; z. B.
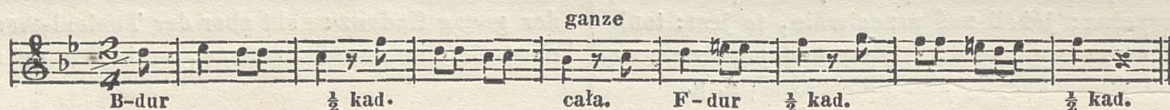


Tym sposobem można z kadencyi zupełnej zrobić niezupełną, gdy w miejsce pauzy, która ją od następujących nót odcina, położemy jakiekolwiek noty wiążące; n. p.

Die vollkommene Cadenz kann sonach in eine unvollkommene verwandelt werden, wenn die Stelle der trennenden Pausen durch Zwischennoten ausgefüllt wird; z. B.



Kadencye zupełnie obcej tonacyi nie uważają się jako zupełne, bo chociaż panująca tonacya do obcej przeszła, jednakowoż oczekuje słuchacz powrotu panującej tonacyi i jej własnej kadencyi; n. p.

Die vollkommene Cadenz einer fremden Tonart wird als unvollkommen betrachtet, weil, wenn auch die Grundtonart in eine fremde übergehet, man dennoch die Rückkehr der herrschenden Grundtonart und mit derselben die ihr eigenthümliche vollkommene Cadenz erwartet; z. B.
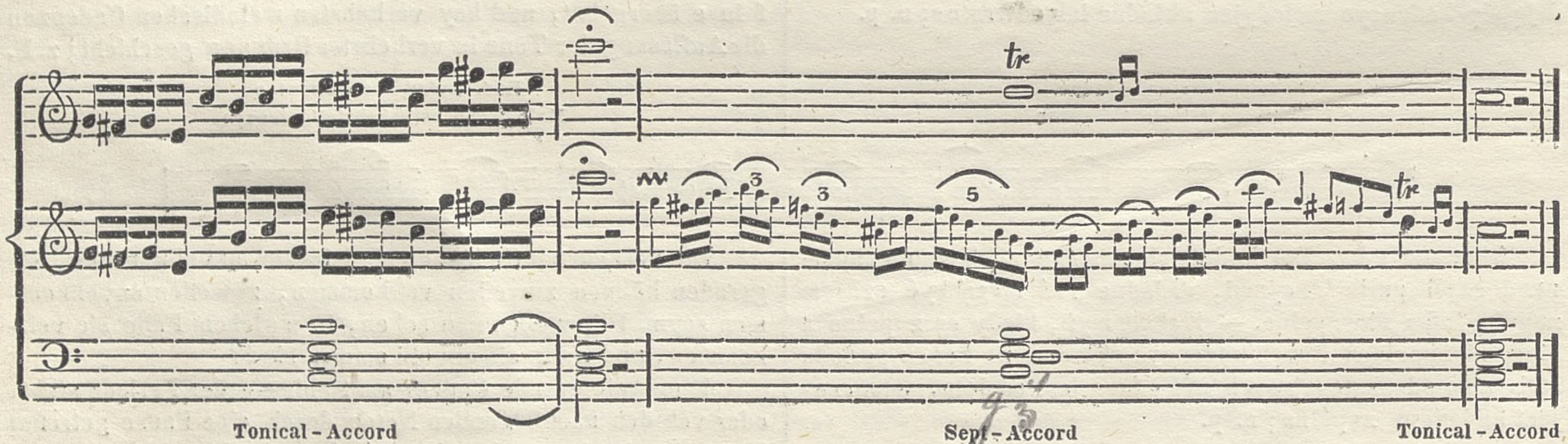


§. 10. Kadencye przedłużone, fermaty.

W przedłużonych kadencyach uważają się dwie noty oznaczone: pierwsza pochodzi z tonikalnego lub kwart-akordu, druga z septakordu. Nad notą pierwszą położony jest znak obłęczkowaty 𝄐, który oznacza, że wprzeciągnieniu jej śpiewak lub grający solo, cośkolwiek odetchnąć może. Nad notą zaś z septakordu pochodzącą położony jest tryll; ten oznacza, że w tém miejscu solo-gracz lub śpiewak jakąś rolladę na stopie septakordu sztucznie ułożoną w upodobanej długości śpiewać lub grać może, która gdy się już dosyć przeciągła, na tryllu kończy i w tonikę następującą wpada; n. p.
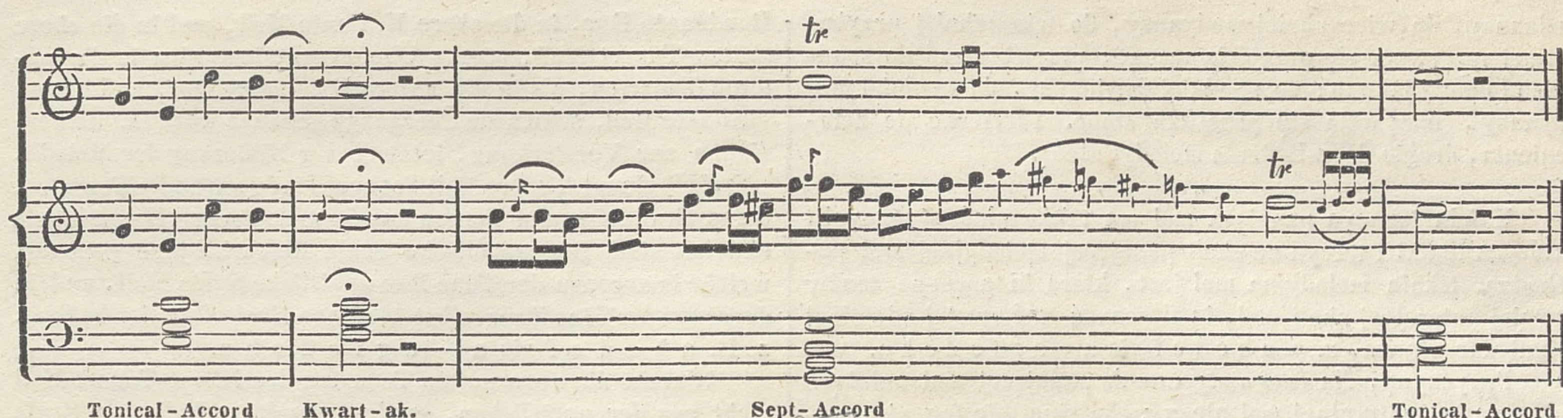
§. 10. Verlängerte Cadenzen, Fermaten.

In den verlängerten Cadenzen wird auf zwey bezeichnete Noten vorzügliches Augenmerk gerichtet, von denen die erste dem Tonical oder dem Quart-Accorde, die zweyte dem Sept-Accorde gehört. Das über die erste Note gesetzte Bogenzeichen 𝄐 bedeutet, dass der Solo-Sänger oder Spieler dieselbe etwas länger anhalten solle. Über der zum Sept-Accorde gehörigen Note steht ein Trillerzeichen, und bedeutet, dass auf der Grundlage des Sept-Accordes eine kurze Roulade ausgeführt, und in der Tonica des Stückes mit einem Triller geschlossen werden soll; z. B.



Toż samo inaczej, gdzie obłączek nad kwart-akordem stoi.

Dasselbe anders, wo das Bogenzeichen über dem Quart-Accord stehet.



Kadencye przedłużone są kadencye zupełne.
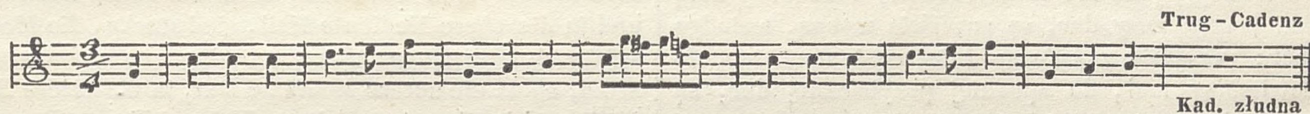
§. 11. Melodyczne kadencye złudne (Inganno).

Kiedy kadencya wypada taka, jakiej się słuchacz nie spodziewa, nazywa się złudna. Kadencye złudne harmonicznie tylko uskuteczniać się dają, w melodyi zaś trudno ich działać; jedna tylko z nich jest najużywańsza, gdy w tém miejscu, w którém słuchacz zupełnej oczekuje kadencyi, raptowne oderwanie słyszeć się daje; n. p.

Verlängerte Cadenzen sind vollkommene Cadenzen.

§. 11. Melodische Trug-Cadenzen, Inganno.

Wenn die Periode auf eine unerwartete Art geschlossen wird, so nennt man diesen Schluss eine Trug-Cadenz (Trugschluss). Trug-Cadenzen können nur in harmonischen Sätzen ausgedrückt werden, in melodischen hingegen finden sie nur in dem Falle Statt, wenn an die Stelle der erwarteten vollkommenen Cadenz eine plötzliche Unterbrechung tritt; z. B.



Kadencye złudne są kadencye niezupełne, bo po nich zawsze coś ciekawego słuchacz oczekuje.

§. 12. Modulacya.

Jako ciągnienie głosu jednego bez odmiany byłoby nieznośném, tak też melodya w jednej tonacyi trwająca wnetby się uprzykrzyła, gdyby się nie przeniesła do inszej. Tonacya dur albo mol, w której się melodya zaczyna, nazywa się główna czyli panująca, te zaś tonacye, do których się melodya przenosi, nazywają się styczne. Modulacya jest więcej działaniem harmonicznėm niżli melodyjném, dla tego niżeli o niej gruntownie na swojém miejscu mówić będę, tu tymczasem tyle okażę, ile o niej w tej części wiedzieć należy.

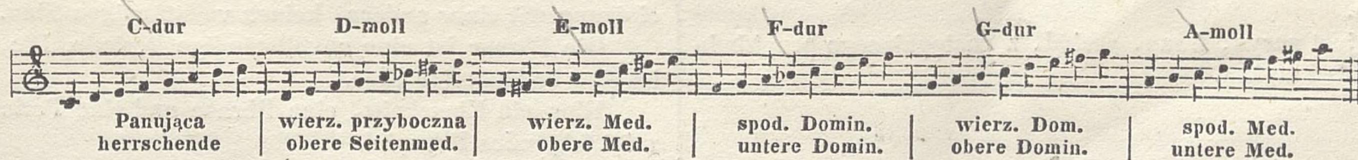
Każda panująca tonacya dur ma pięć stycznych, które swoje toniki i tercye z tonów skali panującej biorą, niektórym tonikom nadarzają się ze skali panującej tercye wielkie, niektórym małe, ztąd niektóre tonacye styczne są dur, niektóre mol; n. p.

Alle Trug-Cadenzen sind unvollkommen, weil man nach denselben immer etwas Neues erwartet.

§. 12. Ausweichung.

So wie das Anhalten eines Tones ohne Veränderung bald lästig seyn müsste, so würde auch die in einer Tonart geführte Melodie ohne Übergang in eine andere, bald ermüdend seyn. Die Tonart Dur oder Moll, in welcher die Melodie beginnt, heisst die Haupt- oder herrschende Tonart, die Tonarten aber, in welche die Melodie übertragen wird, heissen verwandte Tonarten. Die Modulation ist mehr Gegenstand der Harmonie als der Melodie, und es werden, bevor von derselben an gehöriger Stelle ausführlich gehandelt wird, in diesem Theile nur die nothwendigsten Begriffe von der Modulation erörtert werden.

Jede Haupt-Tonart Dur hat 5 verwandte Tonarten, welche ihre Grundtöne und Terzen von den Tönen der Haupt-Tonleiter entlehnen, und da einige dieser verwandten Tonarten aus der herrschenden Scala grosse, andere wieder kleine Terzen erhalten, so sind diese Tonarten selbst bald Dur, bald Moll; z. B.



Toż samo o wszystkich tonacyach panujących dur i ich stycznych rozumieć należy.

Wułożeniu melodyi to szczególniej wiedzieć należy, że przejścia do wierzchnich tonacyj, jako to: do wierzchniej do-

Dieses ist von allen Tonarten Dur und ihren verwandten Tonarten zu verstehen.

Bey dem Satze einer Melodie ist insbesondere zu merken, dass die Übergänge in die obern Tonarten, als: in die obere

minansy, do wierzchniej medyansy, do wierzchniej przybocznej nazywają się przejścia mocne; przejścia zaś do spodnich tonacyj jako to: do spodniej dominansy, do spodniej medyansy, nazywają się przejścia słabe. Pierwsze do zmocnienia, drugie do osłabienia melodyi służą.

Każda tonacya panująca mol ma także pięć stycznych, których toniki i tercye ze skali panującej melodyjnej mol pochodzą. Skala melodyjna mol jest, która in ascensu tonów swojej naturalnej skali mol, in descensu zaś swojej udzielnej skali dur używa, n. p. a h c d e f gis a — a g f e d c h a.

Przyczynę, dla czego styczne do panującej mol należące nie z samej naturalnej mol ale z melodyinej się formują, potém powiem. Do panującej tonacyi mol należą następujące styczne:

Dominante Dur, in die obere Mediante Moll, und in die obere Seiten-Tonart Moll, starke Übergänge; jene aber in die unteren Tonarten, als in die untere Dominante Dur, und untere Mediante Moll, schwache Übergänge genannt werden. Erstere dienen zur Verstärkung, letztere zur Milderung der Melodie.

Jede Haupt-Tonart Moll hat auch fünf verwandte Tonarten, deren Grundtöne und Terzen aus der melodischen Haupt-Scala entlehnt sind. Die melodische Scala Moll wird jene genannt, welche in ascensu der Töne ihre natürliche Scala Moll, und in descensu der Töne ihrer selbstständigen Scala Dur sich bedient. z. B. a h c d e f gis a — a g f e d c h a.

Warum die verwandten Tonarten der Haupt-Tonart Moll nicht aus der natürlichen, sondern aus der melodischen Scala Moll gebildet werden, wird später begründet. Zu der Haupt-Tonart Moll gehören folgende verwandte Tonarten:

C-dur | D-moll | E-dur | F-dur | G-dur | A-moll

wierz. Med. / obere Mediante | spod. Dom. / untere Dom. | wierz. Dom. / obere Dom. | spod. Med. / untere Med. | spod. przyb. / untere Seiten- | Panująca / herrschende

Toż samo o wszystkich panujących tonacyach mol i ich stycznych rozumieć należy. Przejście panującej mol do wierzchnich tonacyj, jako to: do wierzchniej dominansy dur, do wierzchniej medyansy dur, są przejścia mocne, melodyą wzmacniające; przejścia zaś do spodniej medyansy dur, do spodniej dominansy mol, do spodniej przybocznej dur, są przejścia osłabiające.

O modulacyach w drugiej części obszerniej mówić będziemy.

Dasselbe gilt von allen herrschenden Moll- und ihren verwandten Tonarten. Die Übergänge der herrschenden Tonart Moll in die oberen Tonarten, als in die obere Dominante Dur, und in die obere Mediante Moll, sind starke, die Melodie verstärkende Übergänge; Übergänge hingegen in die unteren Tonarten, als in die untere Mediante Dur, in die untere Dominante Moll, und in die untere Seiten-(Neben-) Tonart Dur schwache, die Melodie mildernde Übergänge.

Von der Modulation wird im zweyten Theile ausführlicher gehandelt werden.

Rozdział drugi.

O symetryi czyli o częściach melodyi.

§. 13. Symetrya melodyjna.

Symetrya melodyjna w ogólności zależy na piękném ułożeniu jej części. Zobaczmyż więc jakie melodya ma części i jak ułożone być mają, aby się przyjemnie słyszeć dały.

Najmniejsza część melodyi jest jeden takt; z dwóch, trzech, albo czterech taktów składa się zarys; z dwóch zarysów powstaje fraza (rytm muzykalny); z dwóch albo czterech albo sześciu albo ośmiu frazów składa się period czyli okres, a z dwóch periodów składa się melodya zupełna.

Zarys jest prosty pomysł (idea simplex) który bez połączenia się z drugim nie ma żadnego znaczenia.

Fraza jest nieuzupełniony period. Period jest myśl uzupełniona.

Co jest zarys, fraza, period, z następującego przykładu wyrozumieć można.

Zweyter Abschnitt.

Von der Symetrie oder den Theilen der Melodie.

§. 13. Melodische Symetrie.

Die Symetrie der Melodie beruht auf der schicklichen Zusammensetzung ihrer Theile oder Glieder; wir wollen daher sehen, welche Theile die Melodie habe, und wie die Zusammensetzung derselben beschaffen seyn müsse, wenn sie für das Ohr angenehm seyn soll.

Der kleinste Theil der Melodie ist ein Tact; zwey, drey oder vier Tacte machen einen Einschnitt, zwey Einschnitte eine Phrase (musikalischen Rhythmus), zwey, vier, sechs oder acht Phrasen eine Periode, und zwey Perioden eine vollständige Melodie.

Der Einschnitt ist eine einfache Idee, und hat ohne Vereinigung mit einer andern, keinen vollständigen Sinn.

Die Phrase ist eine unvollständige Periode. Die Periode ist eine vollständige Idee.

Was ein Einschnitt, eine Phrase und eine Periode sey, zeigt folgendes Beyspiel.

1. Period.

zarys Einschnitt | zarys | zarys | zarys

1. Fraza | 2. Fraza

2. Period. zarys Einschnitt — zarys — zarys — zarys

1. Fraza — 2. Fraza

Do wyjaśnienia symetryczności melodyjnej następujące uwagi są potrzebne:

1. Do uzupełnienia symetryi potrzeba, aby się części melodyi parami słuchaczowi przedstawiały — a zatém każdy zarys powinien mieć swoję parę czyli komitenta, aby się złożyła fraza. Każda fraza powinna mieć swoję parę, aby się złożył period. Każdy period powinien mieć swoję parę aby się złożyła melodya zupełna.

Od tej reguły wyłączają się powolne choralne melodye, które stosując się do rytmów częstokroć w jednym periodzie do pary zarysów nie otrzymują, albo ich więcej w jednym niźli wdrugim periodzie mają; n. p.

Zur Erklärung der melodischen Symetrie dienen nachstehende Bemerkungen:

1. Zur Vollständigkeit der Symetrie gehört, dass die Theile der Melodie vom Zuhörer paarweise aufgefasst werden, daher soll jeder Einschnitt sein Paar oder seinen Begleiter haben, mit welchem er dann eine Phrase bildet. Auf gleiche Weise soll die Phrase ihr Paar haben, mit welchem sie eine Periode, und die Periode ebenfalls ihr Paar, mit welchem sie dann die vollständige Melodie bildet.

Von dieser Regel sind langsame Choral-Melodien ausgenommen, welche an den Rhythmus gebunden, in ihren Perioden entweder keine, oder keine gleiche Anzahl der Phrasen-Paare erhalten; z. B.

Andante.

1 2 3 1 2 3

God save the king.

Tu widzimy, że pierwszy period nie ma do pary zarysów, drugi ma ich więcej niż pierwszy, bo takiej melodyi rytmy wymagały.

2. Od pierwszego zarysu zależy charakter i forma całej melodyi; jeżeli pierwszy zarys jest bez odbitki, wszystkie zarysy bez odbitki być muszą; n. p.

Hier bilden die Einschnitte in der ersten Periode keine Paare, und ihre Anzahl ist in der zweyten Periode grösser als in der ersten.

2. Der erste Einschnitt bestimmt die Form und den Charakter der ganzen Melodie; wenn daher der erste Einschnitt ohne Vorschlag ist, so sind es auch die folgenden; z. B.

1 2 3 4

Jakiej formy jest pierwszego zarysu odbitka, taką samę następujące mieć powinny. Jeżeli pierwszy zarys ma ósemkową odbitkę, w całej melodyi takowa być musi; n. p.

Die Form des Vorschlags im ersten Einschnitte gilt als Regel für die folgenden. Hat daher der erste Einschnitt einen Achteltact-Vorschlag, so nimmt einen solchen die ganze Melodie an; z. B.

Andante.

Jeżeli pierwszy zarys ma odbitkę puł-taktu, wszystkie następujące puł-taktowe odbitki mieć powinny; n. p.

Wenn der erste Einschnitt einen Vorschlag von einer halben Tactlänge hat, so müssen die Vorschläge der folgenden Einschnitte dieselbe Länge haben. z. B.

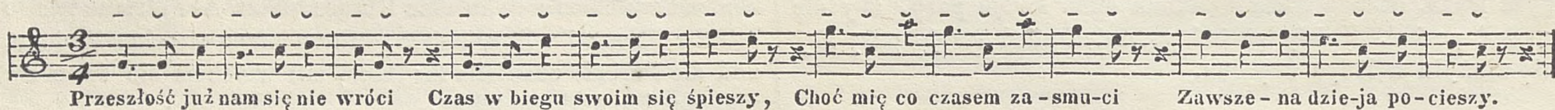
Adagio.

1 2 3 4

Boże utrzymuj C. Gott erhalte etc.

3. Z wielu taktów składa się pierwszy zarys, z tylu wszystkie zarysy w periodzie składać się mają. W melodyach prędko biegnących, jako to: w tańcach, marszach, rondach, i t. d. otrzymują zarysy po dwa takty, albo bardzo w prędkich po cztery. Melodye śpiewne stosujące się do rytmów tej reguły ściśle się trzymać nie mogą, tak n. p. śpiewy daktyliczne w $\frac{3}{4}$ takcie ułożone, najczęściej trzytaktowe zarysy otrzymują; n. p.
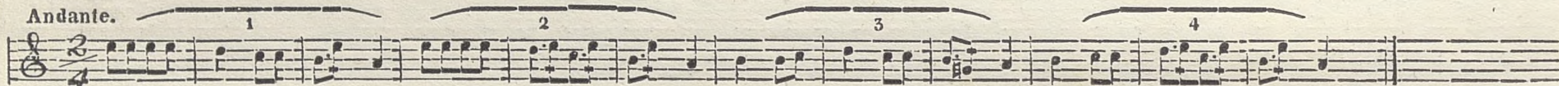
3. Aus wie viel Tacten der erste Einschnitt zusammengesetzt ist, aus eben so viel Tacten müssen auch die übrigen Einschnitte der Periode zusammengesetzt seyn. In schnellen Melodien, wie in Tänzen, Märschen, Rondo's u. dgl. enthalten die Einschnitte zwey, in sehr schnellen auch vier Tacte. Arien, die an den Rhythmus der Poesie gebunden sind, machen eine Ausnahme von dieser Regel, und es erhalten z. B. dactylische im $\frac{3}{4}$ Tacte gesetzte Gesänge gewöhnlich Einschnitte von 3 Tacten; z. B.



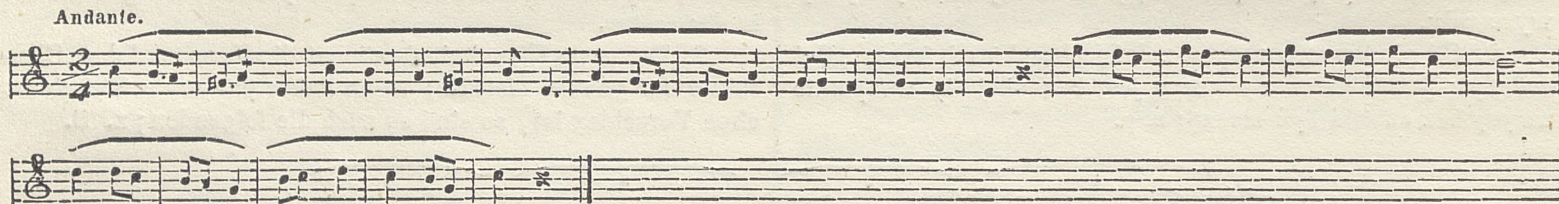
Od tej reguły wyłączają się także melodye ludu sławiańskiego, czasem dwie - trzytaktowe, czasem mieszane zarysy mające, zwyczajnie jak gust narodowy i rytmy do nich dołożone tego wymagają; n. p.

Slavische Volkslieder haben bald zwey-, bald dreytactige Einschnitte, je nachdem es der Rhythmus der Poesie erheischt; z. B.

Piosnka rossyjska. Russisches Lied.

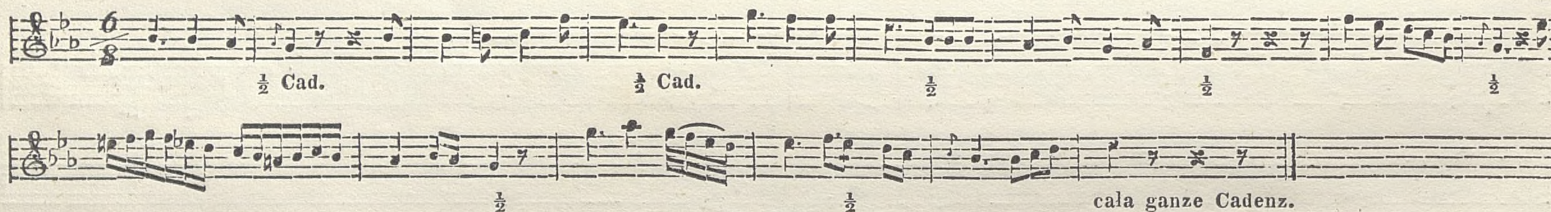


Piosnka słowacka. Slavisches Lied.



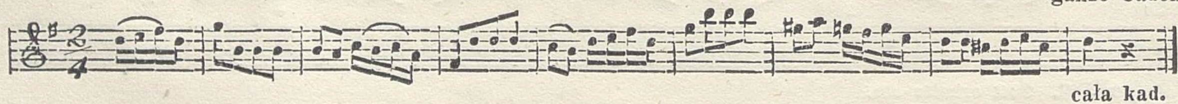
4. Wszystkie zarysy i wszystkie frazy, wiele się ich tylko w periodzie znajduje, powinny się od siebie oddzielać pułkadencyami, periody tylko w zakończeniach swoich całe kadencye mieć mogą, bo tylko z końcem periodów myśl się uzupełnia; n. p.

4. Alle Einschnitte und alle Phrasen, die in einer Periode enthalten sind, sollen durch halbe Cadenzen von einander geschieden seyn, und die Periode allein, mit welcher sich die ganze Idee schliesst, kann mit einer ganzen Cadenz geschlossen werden; z. B.
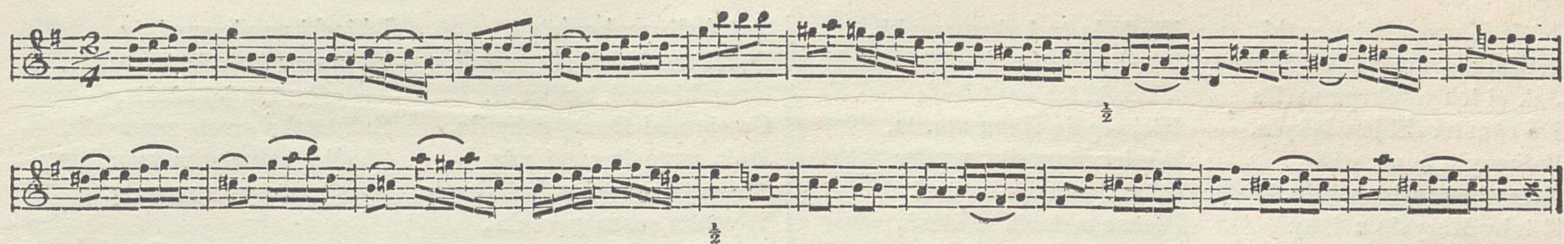


Ztąd wynika, że gdybyśmy chcieli z dwóchfrazowego periodu ułożyć 2, 4, 6, 8 frazowy, trzeba w zakończeniu frazów unikać całych kadencyj, i co raz ich więcej mnożyć podług upodobania. Połóżmy n. p. dwufrazowy period taki:

Daraus folgt, dass, wenn eine zweygliederige Periode in eine vier-, sechs- oder achtgliederige verlängert werden soll, am Schlusse der Phrasen ganze Cadenzen vermieden werden müssen. Es sey z. B. die zweygliederige Periode.



Chcąc pomnożyć frazy, trzeba kadencyą całą przemienić w pułkadencyą, i dodać insze frazy; n. p.

Soll die Anzahl Glieder (Phrasen) vermehrt werden, so verwandelt man die ganze Cadenz in eine halbe, und setzt andere Phrasen hinzu; z. B.



§. 14. O dodatkowych częściach melodyi.

Dodatkowe części, które do symetryi melodyjnej nie należą, są następuiące:

1. Ryturnella jest wstępna instrumentalna przegrywka czyli wstęp do aryi, recytatywu lub innego śpiewu.
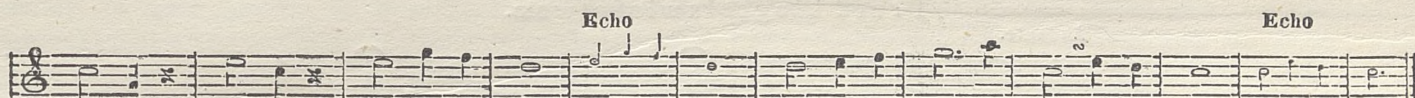
2. Echo; kiedy w ciągu periodu jakiś inszy głos śpiewny albo instrumentalny w znaczném oddaleniu jeden lub dwa takty powtarza, takowy odgłos nazywa się melodyjne Echo; n. p.

§. 14. Von den Nebensätzen der Melodie.

Nebensätze der Melodie, die nicht zur Symetrie derselben gehören, sind folgende:

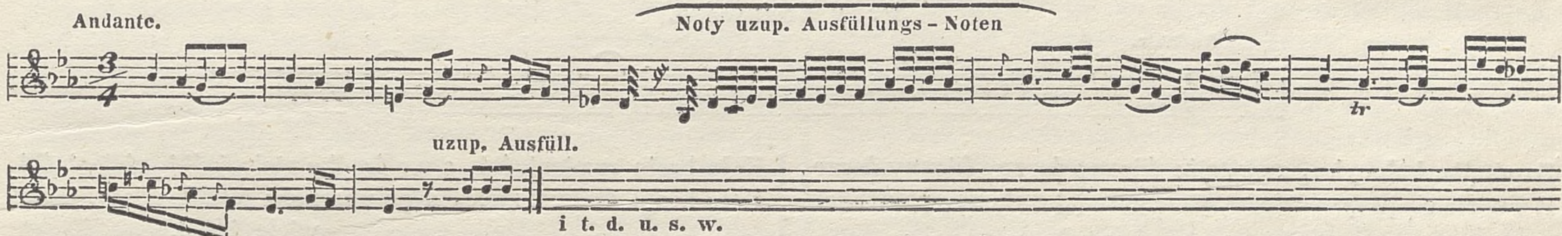
1. Das Ritornell, welches das Vorspiel oder den Eingang zu einer Arie, einem Recitative oder sonst einem Tonstücke bildet.

2. Das Echo, wenn eine Gesang- oder Instrumentalstimme den letzten oder die zwey letzten Tacte eines Gliedes in einer merklichen Entfernung wiederhohlt. Diesen Wiederhall nennt man das Echo; z. B.



3. Zapełnienie taktu. Kiedy pomiędzy dwoma frazami albo periodami, znaczne próżne miejsce w takcie zapełnia się kilkoma notami, które odmienny instrument grać może, te nazywają się noty zapełniające; n. p.

3. Die Ergänzung des Tactes. Wenn die zwischen zwey Phrasen oder Perioden leer stehende Stelle eines Tactes durch Noten ausgefüllt wird, die eine begleitende Stimme auszuführen pflegt, so heissen diese die Ausfüllungs- oder Ergänzungs-Noten, z. B.



4. Koda, jest szumne zakończenie aryi, recytatywu lub jakiego bądź śpiewu, lub sztuk tańcowych.

§. 15. Melodye stosownie do ich różnej długości podzielone na klasy.

Melodye stosownie do ich długości dzielą się na pięć klas.

1. Do pierwszej klasy należą melodye krociuteńkie z jednego periodu dwufrazowego złożone. Takowe melodye są proste, w szczupłym obrębie tonów ułożone, uczucie radości, smutku, tęsknoty wyrażające, które między prostym wiejskim ludem słyszeć nam się zdarza.

4. Die Coda, welche einen lebhafteren Schluss einer Arie, eines Recitativs oder sonst eines Tonstückes bildet.

§. 15. Eintheilung der Melodien in Classen nach dem Verhältnisse ihrer Länge.
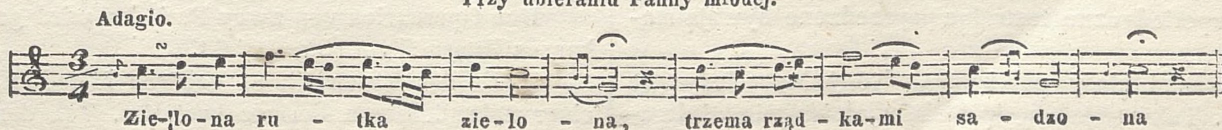
Nach dem Verhältnisse der Länge werden die Melodien in 5 Classen eingetheilt.

1. Zur ersten Classe gehören kurze Melodien, welche aus einer zweygliederigen Periode bestehen. Diese Melodien sind einfache, aus wenigen Tönen bestehende Volkslieder und drücken gewöhnlich die Empfindungen der Freude oder der Trauer aus.

Wśród ludu polskiego utrzymują się odwieczne pieśni weselne, tańcowe, kolędy, jednoperiodyczne dwufrazowe, z których tu niektóre wyszczególnię. Następujące melodye śpiewają druszki (dziewczęta weselne) głosem jak najmocniejszym.

Pieśni weselne z oryginalnemi melodyami.

Przy ubieraniu Panny młodej.



Wiła Marysia wioneczki
Z drobnej ruteczki serdeczney.
Jak ci ich w okręg uwiła
Do chusteczki je włożyła.
Potoczyła je po stole
Swojej matusi na żale.
Z izby Marysiu z izby
Nie rób matusi ciżby.
Już eś się tu dość nabyła,
W wioneczkuś się nachodziła.

Nie było tu i chmureczki,
Zkąd pełne wody dołeczki.
Marysia ich napłakała
Kiej się do ślubu ubrała.
Węder Marysiu, węder
Od matusinych węgieł.
Płacze matusia w sieni,
Bo jej Marysię wzięli.
Kalineczka nad wodami
Z czerwonemi jagodami.
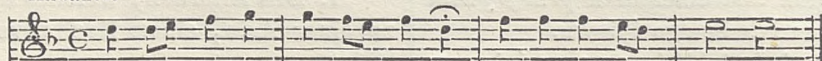
Już kalineczkę ścięli
Jużci nam Marysię wzięli.
Szeroki listek kalina,
Co się nad Dunaj schyliła.
Moja matusiu ratuj mię
Nie daj zaginąć z świata mię.
Wysoka sosna gorzała,
Marysia pod nią stawała;

Iskierki na nią spadały
W prawy boczek ją przały.
Jasieńko się jej użalił,
Sukmanką swoją zastawił,
Choćby sukmanka zgorzała,
By się Marysia została.

i t. d.

Gdy Pan młody przyjechał.

Andante.
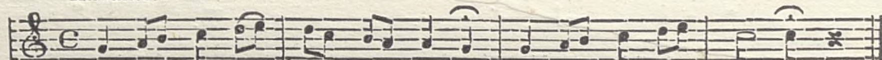


Oj wyjdźże do nas przywitajże nas, twoje piękne wesele
Jest tu Pan Starosta i Pani Swaszka, innej drużyny wiele.
Oj wyszła wyszła, stąpa jak z pisma, a ja was się nie boję

Oj jeszcze ja się u swojej matusi, w komoreczce zostoję.
Choćbyś ty była nadobna Marysiu, oj i wskrzyni i wskrzyni
Tobyśmy cię nadobna Marysiu, z sobą do Jasia wzięli. i t. d.

Przed błogosławieństwem.

Andante.
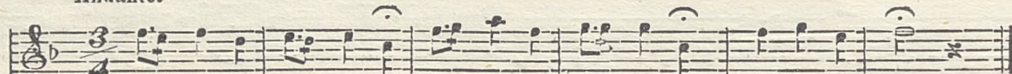


Wybierajże się moja Marysiu, do ślubu już jest czas,
Wdziewajże na się jedwabną sukienkę, opasuj śrebny pas;
Pożegnaj ojca, pożegnaj matusię i wszystkę rodzinęjkę,
Niech ci Pan Jezus, naj świętsza panienka da dobrą godzinęjkę.

A Bógże wam zapłać moja matusiu, za piękne wychowanie!
Boże cię prowadź moja Marysiu, moje dziécię, kochanie,
Podziękuj w izbie, podziękuj w sieni, podziękujże w komorze
A podziękujże tym wszystkim ludziom, którzy stoją na dworze.
i t. d.

Przy korowalu.

Andante.



Zawitajże kołacyku, zawitajże śliczny darze, śliczny darze,
Z Podola cię przywieziono, na stole cię położono, położono.
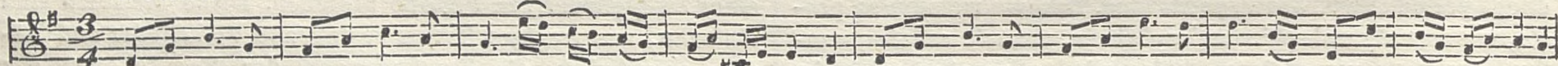
Koło kraju rumieniuśki, a we środku zieleniuśki, zieleniuśki,
Koło kraju drobne ziele, a po wierzchu jabłek wiele, jabłek wiele i t. d.

Wszystkie tańce ze śpiewkami polskiego ludu, jako to: krakowiaki, mazury, są najwięcej jednoperiodyczne dwufrazowe.

2. Do drugiej klasy należą melodye z dwóch periodów dwufrazowych złożone, z powtarzaniem lub bez powtarzania, jako to: arye, andantyny, temy do waryacyi, marsze, walce, mazury, gallopy i wszystkie inne tańce; n. p.

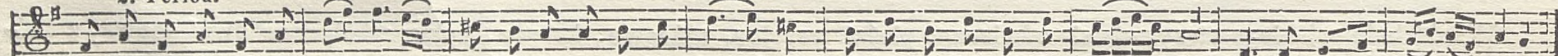
2. Zur zweyten Classe gehören Melodien, welche aus zwey zweygliederigen Perioden bestehen, mit oder ohne Wiederholung derselben, dergleichen sind: Arien, Andantinen, Themen zu Variationen, Märsche und die verschiedenen Arten der Tanzmusik; z. B.

1. Period.



W kontu-si-ku wymu-ska-na, nie pój-dę tyl - ko za Pa-na. A gdy przyjdzie Pod-sta-ro-ści po-wiem ja nie dla Waszmości

2. Period.



Gdy jeszcze kol-paczek no-wy ozdo-bi me świéże wdzię-ki Chy-ba pisarz prowen - to - wy będzie godzien mo-jej-rę-ki.

W kontusiku wymuskana, nie pójdę tylko za Pana. Nawet pisarz prowentowy, już mi nie przyjdzie do głowy.
Ale jak się często zdarza, pójść mogę za Komisarza. A gdy wdzięk serca zachwyca, może i za Podczaszyca.

Arye dwuperiodyczne teatralne poprzedzone bywają małą rytornellą.

3. Do trzeciej klasy należą melodye jednoperiodyczne kilko frazowe. Takie składają się z ośmiu, dziesięciu lub dwu-

Den Opernarien von zwey Perioden wird gewöhnlich ein kurzes Ritornell vorausgeschickt.

3. Zu der dritten Classe gehören Melodien, welche aus einer mehrgliedrigen Periode bestehen. Von den die Periode

nastu frazów, żadna z nich nie ma zupełnej kadencyi tylko ostatnia, na którą się period kończy. Tu należą kawatyny i balady, które się zwykle od rytornelów zaczynają, środkowe przegrywki (epizody) mają, i na finalną kodę się kończą.

4. Do czwartej klasy należą melodye z dwóch periodów kilkofrazowych złożone bez powtarzania, jako to: dramatyczne bravour-arye, ouwertury, fantazye, fugi, koncerty. Takowe sztuki zaczynają się od rytorneli i kończą się na kodę.

5. Do piątej klasy należą wielkie sztuki na dwie części podzielone, które się z kilku periodów wielofrazowych składają. Tu należą sonaty, kwartety, symfonie i t. d. Tu biorę za przykład nayużywańszą budowę symfonii, jak ją Hajden, Mozart lub Bethowen składać byli zwykli. Pierwsza część symfonii zaczyna się od introdukcyi tempo adagio, andante albo largo, która cały period zajmuje. Po introdukcyi następuje tema czyli motyw wesoły, albo poważny albo sentymentalny, byle niesmutny. To tema rozrabia się w różne frazy (jak to wnet zobaczymy) pułkadencyami poprzedzielane, ostatnia tylko fraza periodu otrzymuje całą kadencyą. Frazy pierwszego periodu pierwszej części nie powinny modulować, wyjąwszy tylko gdzieś niegdzieś przemijających krótkich zmian tonacyi użyć można, modulacye bowiem zaraz na początku sztuki zamyliłyby panującą tonacyą. Teraz następuje drugi period pierwszej części; w tym periodzie można modulować, ale tylko do mocniejszej tonacyi, to jest: jeżeli panująca tonacya jest dur, można ją wzmocnić przez modulacyą do wierzchniej dominansy dur, albo do wierzchniej medyansy mol; jeżeli zaś panująca tonacya jest mol, wtenczas dla w zmocnienia motywu moduluje się do wierzchniej dominansy dur, albo najczęściej do wierzchniej medyansy dur. Gdy się do mocniejszej tonacyi wejdzie, trzeba się jej ciągle trzymać, aż do końca pierwszej części i na jej kadencyą zakończyć. Wzmocnienie to modulacyjne w drugim periodzie nazywa się środkowe utwierdzenie motywu. Teraz powtarza się cała pierwsza część. Druga część składa się z dwoch lub trzech periodów prócz finału czyli kody. W tej części kompozytor ma wolność wprowadzenia sztucznych ideałów kontrapunkcyjnych i przeprawianie się przez różne modulacye, w tej jednak wolności jest tyle ograniczony, że się od formy i charakteru założonego motywu oddalać nie może, i owszem go w najkrytycznieszych przeprawach natrącać czyli przypominać powinien. Nie powinien także bez potrzeby w odległe tonacye zabiegać, najlepiej uczyni, gdy się samych tylko stycznych trzymać będzie. Pierwszy period drugiej części kończyć się zwykł na raptownie uciętą albo przedłużoną kadencyą, łagodnie bowiem i porządnie kończyć nie można, gdyżby się zdawało, jakoby się już zakończyła sztuka.

W drugim periodzie drugiej części powtarza się motyw, a za nim wyrażają się w krótkości już słyszane najpryncypalniejsze myśli, i ztąd wywięzuje się burzliwy albo powoli znikający finał. Druga część bywa znacznie dłuższa niżli pierwsza.

bildenden Phrasen (Gliedern) darf nur die letzte, welche die Periode schliesst, eine vollkommene Cadenz haben. Hierher gehören Cavatinen und Balladen, welche gewöhnlich mit einem Ritornell anfangen, kurze Zwischenspiele haben, und mit einer Final-Coda enden.

4. Zu der vierten Classe gehören Melodien, die aus zwey mehrgliederigen Perioden ohne Wiederholung zusammengesetzt sind, dergleichen sind Bravour-Arien, Ouverturen, Phantasien, Fugen, Concerte. Diese fangen mit einem Ritornelle an, und werden mit einer Coda geschlossen.

5. Zu der fünften Classe gehören grosse Tonstücke, die aus zwey Theilen bestehen, wovon ein jeder aus mehreren vielgliederigen Perioden zusammengesetzt ist. Hierher gehören Sonaten, Quartetten, Symphonien u. s. w. Bey der Erklärung der Tonstücke dieser Classe wird der Bau der Symphonie, wie solche Haydn, Mozart und Beethoven gesetzt haben, als Muster angenommen. Der erste Theil dieser Symphonie fängt mit einer Introduction, einem Adagio, Andante oder Largo an, und nimmt eine ganze Periode ein. Nach der Introduction folgt das Thema oder das Motiv, welches heiter, ernst oder sentimental, niemahls aber traurig seyn darf. Aus diesem Thema werden die verschiedenen, durch halbe Cadenzen von einander abgesonderten Phrasen gebildet, und dann nach der letzten Phrase die Periode mit einer ganzen Cadenz geschlossen. Mit Ausnahme des Accordenwechsels dürfen die Phrasen der ersten Periode nicht moduliren, weil sonst die Modulation gleich im Beginn des Stückes Verwirrung in die herrschende Tonart bringen würde. Darauf folgt die zweyte Periode des ersten Theils. In dieser Periode ist die Modulation jedoch nur in einer verstärkenden Tonart gestattet, d. h. es wird zur Verstärkung des Motivs, wenn die herrschende Tonart Dur ist, in die obere Dominante Dur, oder die obere Mediante Moll, und wenn die herrschende Tonart Moll ist, in die obere Dominante Dur, oder in die obere Mediante Dur modulirt. Hat der Übergang in eine verstärkende Tonart Statt gefunden, so muss die Tonart bis ans Ende des ersten Theils beybehalten, und mit ihrer Cadenz geschlossen werden. Diese in der zweyten Periode vorkommende Verstärkung der Tonart heisst die Feststellung (Verstärkung) des Motivs oder der Mittelsatz. Hierauf wird der erste Theil da Capo wiederhohlt, und dann folgt der aus zwey oder drey Perioden, nebst einem Finale bestehende zweyte Theil. In diesem Theile ist es dem Tonsetzer gestattet, künstliche und contrapunctirte Sätze anzuwenden, und nach Belieben zu moduliren, jedoch mit der Einschränkung, dass er die Form und den Character des Motivs stets im Auge behalten, und selbst bey den schwierigsten Durchführungen in Erinnerung bringen müsse. Auch wird sich der Tonsetzer nicht ohne Noth in ganz entfernte Tonarten verirren, sondern bescheiden nur in den verwandten Tonarten moduliren. Die erste Periode des zweyten Theils wird gewöhnlich mit einer plötzlich abgebrochenen oder verlängerten Cadenz geschlossen, weil ein sanfter und ordentlicher Schluss das Ende des ganzen Tonstückes erwarten liesse.

In der zweyten Periode des zweyten Theils werden das Motiv und nach diesem die vorzüglichsten Gedanken des Tonstückes wiederhohlt, worauf dann ein rauschendes oder allmählig verklingendes Finale kommt. Der zweyte Theil pflegt gewöhnlich länger als der erste zu seyn.

Do tej klasy należą także polonesy, które są dwojakie, jedne do tańca, drugie fantazyjne do słuchania czyli koncertowe. Polonesy do tańca bywają z rytornelą albo bez rytorneli. Polonesy z rytornelą używają się w otworzeniu balu, te mają budowę następującą: Najprzód występuje szumna rytornela tutti z kotłami i trąbami, 4, 6, 8, a czasem 12 taktów mająca, ta kończy się na pułkadencyą, za nią idzie łagodne tema śpiewne, wesołe, romantyczne, cztery najwięcej osiem taktów mające, kończące się na pułkadencyą, ztąd się wywięzuje szumna imitacya tematu 4, 8, taktów mająca i kończy się w tonacyi panującej na całą kadencyą, i tak się składa pierwszy period, czyli pierwsza część polonesą; n. p.

Zu dieser Classe gehören auch Polonaisen, die entweder als Tanzmusik oder als blosse Phantasiestücke zur Production componirt werden. Die Tanz-Polonaisen sind entweder mit oder ohne Ritornell, die ersteren sind zur Eröffnung des Balls bestimmt, und haben folgenden Bau: Den Anfang macht ein rauschendes Ritornell-Tutti mit Trompeten und Pauken, das eine Länge von 4, 6, 8 bis 12 Tacten hat, und mit einer halben Cadenz schliesst; darauf folgt ein gefälliges, melodisches und heiteres Thema von 4 bis 8 Tacten, mit einer schliessenden halben Cadenz, nach welchem dann eine starktönende Nachahmung des Thema mit einer in der herrschenden Tonart schliessenden ganzen Cadenz folgt, und so wird die erste Periode oder der erste Theil der Polonaise gesetzt; z. B.

Polones.

Rytornela.
1 Period, czyli pierwszą część polonesa. 1. Theil der Polon. — Tema. — Imit. 1. — Imit. 2. — cała kad. ganze Cadenz.

Druga część polonesa powinna zawsze ułożona być w tonacyi stycznej mocniejszej, a ponieważ ten polones jest C-dur, więc styczne mocniejsze są: wierzchnia dominansa G-dur, wierchnia medyansa E-mol, wierzchnia przyboczna D-mol, których w drugiej części użyć można.

Jeżeli drugą część z tonacyi wierzchniej dominansy G-dur ułożemy, wypadnie tak:

Der zweyte Theil der Polonaise muss immer in einer verwandten stärkeren Tonart gesetzt werden, da die herrschende Tonart dieser Polonaise C-dur ist, so geht man im zweyten Theile in die obere Dominante G-dur, oder in die obere Mediante E-moll, oder in die obere Seiten-Tonart D-moll über.

Wenn wir den zweyten Theil in der oberen Dominante G-dur setzen, so fällt es folgender Massen aus:

Druga część, Der zweyte Theil. — ½ Cad. — dal Segno
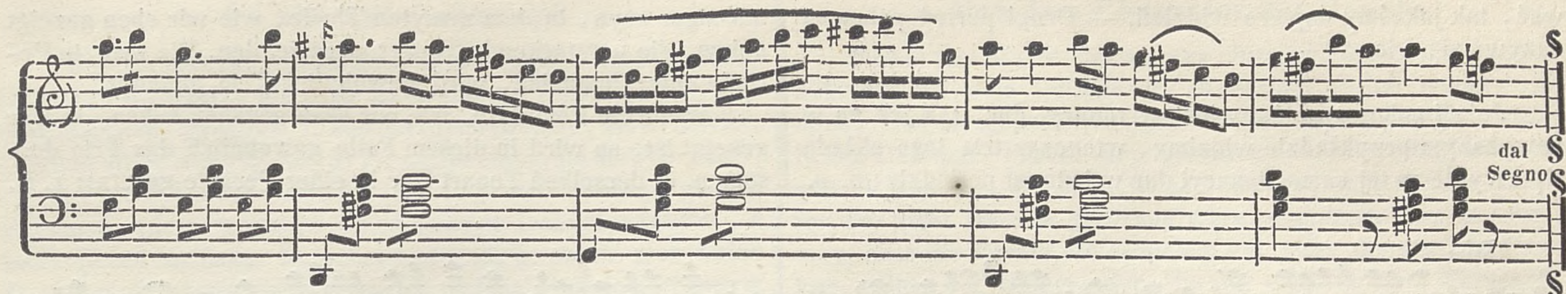
Druga część polonesa zawsze się na pułkadencyą kończy, a potem powtarza się pierwsza część da capo, albo dal segno.

Jeżeli do drugiej części polonesa tonacyą wzmacniającą wierzchniej medyansy mol n. p. E-mol wprowadzić chcemy, najlepiej gdy od wierzchniej dominansy G-dur zaczniemy, potem rzeczone E-mol wprowadziwszy, znowu się do wierzchniej dominansy G-dur wrócimy i na niej zakończemy. Długość drugiej części może być 8 lub 12 taktów według upodobania; n. p.

Der zweyte Theil einer Polonaise wird immer mit einer halben Cadenz geschlossen, dann wiederhohlt man den ersten Theil da Capo oder dal Segno.
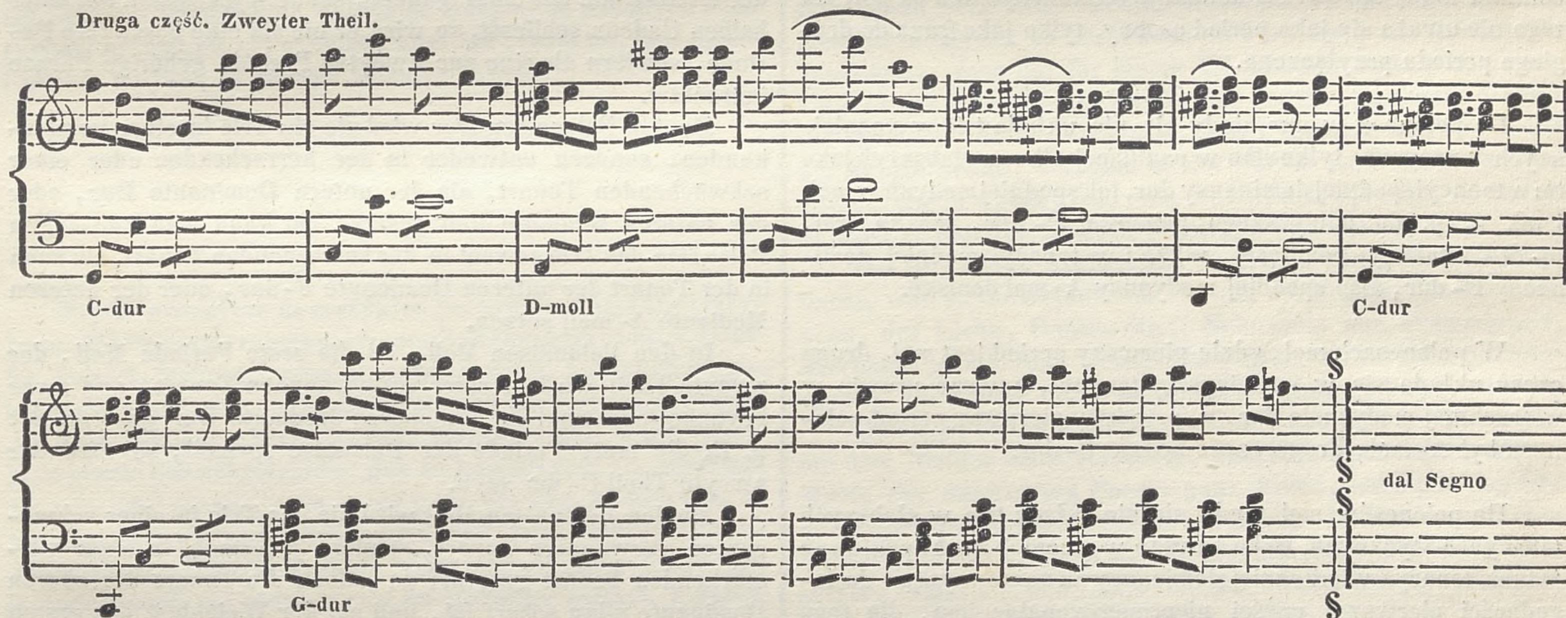
Wenn wir in den zweyten Theil die verstärkende Tonart der oberen Mediante Moll, z. B. E-moll einführen wollen, so wird es am zweckdienlichsten seyn, von der oberen Dominante G-dur anzufangen, dann das erwähnte E-moll einzuführen, endlich aber in die obere Dominante G-dur zurückzukehren, und in derselben zu schliessen. Die Länge des zweyten Theils kann nach Belieben 8 oder 12 Tacte betragen; z. B.

Druga część. Zweyter Theil,
G-dur — E-moll — G-dur



Jeżelibyśmy do drugiej części wzmacniającą tonacyą wierzchniej przybocznej D-mol wprowadzić chcieli, nie można od niej zaraz z początku periodu zaczynać, bo jest rażąca, lepiej gdy jej odezwanie przygotujemy, a zatém trzeba tę część od panującej tonacyi C-dur od septakordu zacząć, po niej rzeczoną wierzchnią przyboczną D-mol wprowadzić, i na tonacyi wierzchniej dominansy G-dur skończyć; n. p.

Wenn wir in dem zweyten Theil die verstärkende Tonart der oberen Seiten-Tonart D-moll einführen wollen, so werden wir niemahls mit derselben, weil sie das Ohr beleidigt, den Theil beginnen, sondern ihr Eintreten vorbereiten, indem wir den Theil von der herrschenden Tonart C-dur vom Sept-Accorde ausgehen lassen, dann die erwähnte obere Seiten-Tonart D-moll einführen, und mit der Tonart der oberen Dominante G-dur schliessen; z. B.
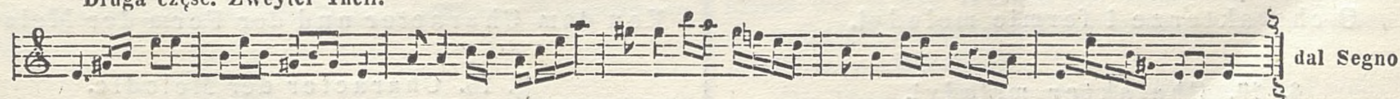


Lubo w inszych sztukach jako to: w sonatach albo symfoniach od razu bez przygotowania od tonacyj wzmacniających wierzchniej medyansy dur z przybocznej mol period zacząć można, jednakowoż tego w polonesach czynić nie można, te bowiem z natury swej character łagodny i umiarkowany mają, w których, gdyby się rzeczone tonacye bez przygotowania wprowadziło, bardzoby raziły, lepiej więc tak z niemi postąpić, jakeśmy dopiero widzieli.

Niektórzy kompozytorowie pisać lubią drugą część w tonacyi osłabiającej, to jest: spodniej medyansy mol, n. p. tak:

Wenn auch in manchen Stücken, als Sonaten oder Symphonien, die Periode unmittelbar und ohne alle Vorbereitung mit der verstärkenden oberen Mediante Dur oder Seiten-Tonart Moll beginnen kann, so ist dieses dennoch in den Polonaisen nicht zulässig, weil bey dem sanften und bedächtigen Charakter der letzteren, die unvorbereitete Einführung der genannten Tonarten das Ohr beleidigen würde, und in allen Fällen die angegebene Behandlungsart derselben zweckmässiger erscheint.

Einige Tonsetzer pflegen auch den zweyten Theil in der schwächenden, d. i. in der unteren Mediante zu setzen; z. B.



W drugiej części spodnia medyansa ujśćby mogła, ale tylko w polonesach do słuchania, w tańcowych zaś kłaść jej nie radzę, bo właśnie w tém miejscu, gdzie polones największą siłę okazać powinien, tam przez to jest osłabiony; lepiej więc w drugiej części zawsze tonacyj wzmacnjających uży-

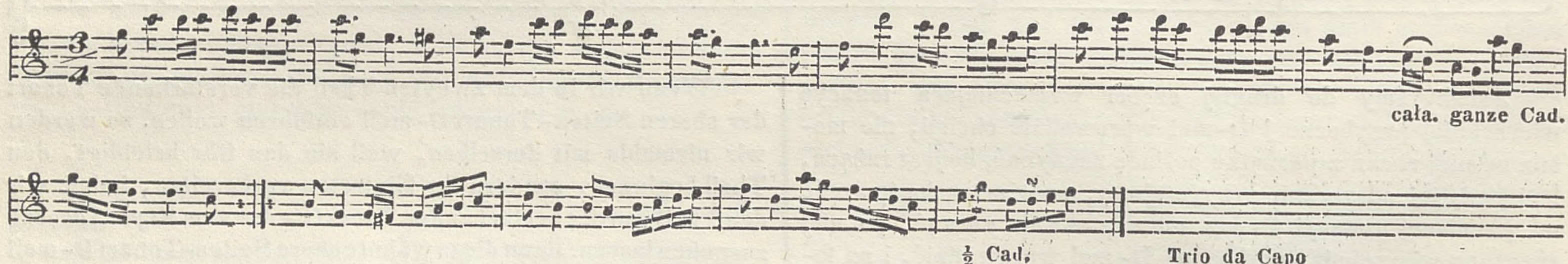
Die untere Mediante könnte allenfalls in dem zweyten Theil der Productions-Polonaisen nicht aber in den Tanz-Polonaisen ihre Stelle finden, weil letztere gerade da, wo sie ihre Stärke entwickeln sollen, durch die Einführung der unteren Mediante geschwächt werden. Es wird daher immer zweck-

wać, tak jakeśmy dopiero widzieli. — Drugi period polonesa nazywa się trio.

Jeżeli polones ułożony jest w tonacyi dur, tak jak go w powyższym przykładzie widzimy, wtenczas trio jego układa się zwykle w tej samej tonacyi dur w jednym periodzie; n. p.

mässiger seyn, in dem zweyten Theile, wie wir eben gezeigt haben, die verstärkende Tonart anzuwenden. Die zweyte Periode einer Polonaise, wird gewöhnlich Trio genannt.

Wenn die Polonaise, wie wir eben gesehen haben, in Dur gesetzt ist, so wird in diesem Falle gewöhnlich das Trio derselben, in derselben Tonart Dur in einer Periode gesetzt; z. B.



Lubo w tym trio dwie cząstki widzimy, jednakowoż, gdy ostatnia nigdy się na całą kadencyą nie kończy tylko na pół, dla tego nie uważa się jako period osobny, tylko jako fraza do drugiego periodu przyłączona.

Do polonesa w dur nigdy się nie układa trio w mocniejszych tonacyach, tylko albo w panującej albo w słabszych jako to: w tonacyi spodniej dominansy dur, lub spodniej medyansy mol, i tak n. p. do powyższego polonesa C-dur, można trio, oprócz w tonacyi panującej, także i w tonacyi spodniej dominansy F-dur, albo spodniej medyansy A-mol dopisać.

W polonesach mol, gdzie pierwszy period jest mol, drugą część układa się w mocnieyszej tonacyi, zawsze prawie w wierzchniej medyansie dur, n. p. gdyby pierwszy period polonesa był A-mol, druga część będzie C-dur.

Do polonesów mol nigdy się nie układa trio w słabszych tonacyach stycznych, tylko zawsze w mocniejszych; ponieważ jednak tonacya wierzchniej dominansy za nadto rażąca i do łagodności pierwszej części nieproporcyonalna jest, dla tego zamiast niej można panującej tonacyi majoru użyć, n. p. gdy polones ułożony jest A-mol, trio jego może być A-dur.

Polonesy tańcowe bez rytorneli taki sam skład mają jaki tu widzimy. Skład polonesów fantazyjnych, które się jako ronda w koncertach używać zwykły, od woli kompozytora zależy.

Wir sehen zwar in diesem Trio zwey Theile, da jedoch der letztere nie mit einer ganzen, sondern jedesmahl mit einer halben Cadenz schliesst, so wird er nie als eine besondere Periode, sondern als eine zur zweyten Periode gehörige Phrase betrachtet.

Zu den Polonaisen Dur wird nie ein Trio in einer verstärkenden, sondern entweder in der herrschenden oder einer schwächenden Tonart, als der untern Dominante Dur, oder der unteren Mediante Moll gesetzt. So kann man zur obigen Polonaise das Trio sowohl in der herrschenden Tonart, als auch in der Tonart der unteren Dominante F-dur, oder der unteren Mediante A-moll setzen.

In den Polonaisen Moll, ist die erste Periode Moll, der zweyte Theil wird in einer verstärkenden Tonart, und zwar beynahe jedesmahl in der oberen Mediante Dur gesetzt. Ist z. B. die erste Periode der Polonaise A-moll, so wird der zweyte Theil C-dur seyn.

Zu den Polonaisen Moll wird nie das Trio in einer schwächeren verwandten Tonart, sondern jedesmahl in einer verstärkenden Tonart gesetzt; da jedoch die Tonart der oberen Dominante allzu scharf ist, und mit der Weichheit des ersten Theiles nicht harmonirt, so wird statt derselben die herrschende Tonart Moll in Dur verändert. Ist z. B. die Polonaise A-moll, so kann das Trio derselben A-dur seyn.

Die Tanz-Polonaisen ohne Ritornell werden nach den hier gegebenen Beyspielen, die Phantasie- (Productions-Polonaisen) aber, welche als Rondo's in Concerten und Quartetten vorkommen, nach Belieben der Componisten gesetzt.

Rozdział trzeci.

O charakterze i formie melodyi.

§. 16. Charakter melodyi.

Melodya otrzymuje swój charakter:
1. Od charakteru poezyi.
2. Od miejsc i różnych okoliczności, w których działa.
3. Od charakteru tańców.

Dritter Abschnitt.

Von dem Character und der Form der Melodie.

§. 16. Character der Melodie.

Die Melodie erhält ihren Character:
1. Von dem Character der Poesie.
2. Von dem Orte und den verschiedenen Umständen, in welchen sie vorgetragen wird.
3. Von dem Character der Tänze.

a. Od charakteru poezyi.

Poezya i muzyka z jednego źródła to jest: z uczucia serca ludzkiego wynikają, dla tego też wspólnie działając wspólny charakter mieć powinny. U starożytnych Greków, mówi Dacier, znajdowali się muzycy, którzy nie byli poetami, ale nie było poety, któryby nie był muzykiem; dla tego to podobno poezya grecka otrzymała pierwszeństwo przed poezyą inszych narodów, a nawet przed łacińską. Fontenel mniemał, że sztuki muzykalne do poezyi dołożone nie wprzód się podobają ludziom uczonym wielki gust mającym, dopóki poeci i muzycy nie będą znowu w jednej osobie połączeni. Nie rozumi się tu zapewne, aby poeta piszący dla muzyki był oraz kompozytorem, albo kompozytor układając melodye do rytmów był oraz poetą, bo zważając w naszych czasach wysoką w tych obydwóch sztukach doskonałość, każda z nich tak wiele ma właściwych sobie do przezwyciężenia trudności, iż ciężko aby jedna osoba te sztuki doskonale posiadała; ale to przynajmniej tak rozumieć należy, aby poeta piszący dla muzyki znał stosunek rytmów z muzyką, tak też równie i kompozytor układając muzykę do podanych sobie rytmów przejął się ich czuciem, znał ich charakter, moc, gust, i akcent języka, do którego melodyą układa.

Najstosowniejsze do muzyki są poezye dramatyczne i lyryczne, te bowiem wyrażają najszczególniej uczucia radości, smutku, boleści, tęsknoty, miłości, wdzięczności, upragnienia, nabożeństwa, podziwienia, pieszczotliwości, zachwycenia, wzgardy, rospaczy, i t. d. które muzyka łatwo wyrazić może. Wielkiém przeto jest uchybieniem, gdy się kompozytor nie porozumi z poetą, ztąd nie raz bywa opera tylko dla oka, bo muzyka, od przedmiotu poetycznego oddzielona, nie działa bynajmniej na duszę słuchacza. W ten błąd wpaść mogą pierwsi nawet kompozytorowie, jeżeli nie będąc baczni na charakter poezyi, z swoją tylko muzyką popisywać się zwykli.

b. Od miejsc i różnych okoliczności, w których działa.

☞ Charakter melodyi stosuje się do miejsc i różnych okoliczności: inaczej charakteryzuje się melodya dla kościołów, inaczej dla teatrów, inaczej dla salonów. Melodye kościelne powinny być poważne, powolne, proste, ani melancholiczno smutne, ani się romantycznie przymilające, słowem coś szlachetnego, wielkiego w sobie zawierać powinny. Prawdziwy charakter kościelnych melodyj znajdujemy w dziełach rzymskich kompozytorów, także też i rytualne księgi kościoła katolickiego najpiękniejsze wzory melodyj prawdziwie kościelnych w sobie zawierają.

Teatralna muzyka nietylko z poezyą, ale i z wystawami czyli dekoracyami zgadzać się musi. Gdy teatr przedstawia okropne więzienia, albo jest oczekiwana smutna scena, nie może się odzywać muzyka szumna z kotłami i trąbami; i przeciwnie gdy scena jest wesoła, muzyka nie powinna być smutna.

a. Von dem Character der Poesie.

Poesie und Musik fliessen aus einer und derselben Quelle, nähmlich aus dem Gefühle des Menschen, daher müssen sie auch, weil sie gemeinschaftlich wirken, einen gemeinschaftlichen Character haben. Bey den alten Griechen, sagt Dacier, gab es Musiker, die keine Dichter waren, aber keinen Dichter, der nicht Musikus gewesen wäre, und daher mag es kommen, dass die Poesie der Griechen vor jener der übrigen Völker, selbst der Römer, den Vorzug erhalten hat. Fontenell war der Meinung, dass die der Poesie beygesellte Musik Männern von rein geläutertem Geschmack nicht eher gefallen werde, als bis die Poesie und Musik in einer Person sich zusammen finden. Wenn auch hiemit keineswegs verlangt wird, dass der für die Musik schreibende Dichter zugleich Tonsetzer, oder der zu einem Gedichte die Melodie setzende Componist ein Dichter seyn müsse, in dem die Vollkommenheit, welche beyde Künste heut zu Tage erreicht haben, so hoch gediehen ist, dass wohl die Kräfte eines Menschen nicht hinreichen, ihre eigenthümlichen Schwierigkeiten zu überwinden, und die Vollkommenheit in beyden zu erstreben; so wird doch mit Recht vorausgesetzt, dass der für Musik schreibende Dichter das Verhältniss der Prosodie zur Musik, und der zur gegebenen Poesie die Musik setzende Componist, den Character und die Kraft der Worte kenne, von dem in der Poesie währenden Gefühle durchdrungen werde, und den Accent der Sprache, zu deren Worten er die Melodie setzt, richtig erkannt habe.

Die zur Musik geeignetste Poesie ist die lyrisch-dramatische, weil sie die Gefühle der Freude, der Trauer, des Schmerzens, der Liebe, Dankbarkeit, Sehnsucht und Frömmigkeit, überhaupt jede heftige Gemüthsbewegung am lebhaftesten ausspricht, die sodann durch die Musik leicht ausgedrückt werden.

Daher ist es ein grober Verstoss, wenn sich der Tonsetzer mit dem Dichter nicht verstehet, und eine Oper liefert, deren Musik der unterlegten Poesie ganz fremd, allenfalls das Ohr des Zuhörers angenehm berührt, auf sein Gefühl aber keinen Eindruck macht. Diesen Fehler begeben auch berühmte Tonsetzer, wenn sie den Character der Poesie ausser Acht lassend, nur mit ihrer Kunst glänzen wollen.

b. Von dem Orte und den verschiedenen Umständen, in welchen sie vorgetragen wird.

Der Character der Melodie richtet sich auch nach der Beschaffenheit des Ortes und der sonstigen Verhältnisse, für welche sie bestimmt ist. Kirchen-, Theater- und Kammermusik, haben jede einen eigenen sich unterscheidenden Character. Die Kirchenmusik soll ernst, Achtung gebiethend und einfach, weder melancholisch-traurig, noch sentimental-romantisch seyn, sondern das Gepräge des Edlen und Erhabenen an sich tragen. Den wahren Character kirchlicher Melodien finden wir in den Werken der römischen Componisten, und die katholischen Ritual-Bücher enthalten die schönsten Muster der Kirchen-Melodien.

Die Theater-Musik soll nicht bloss mit der Poesie, sondern auch mit der Scenerie der Bühne übereinstimmen. Wenn daher die Bühne ein schauerliches Gefängniss vorstellt, oder wenn eine schreckenvolle Scene erwartet wird, darf die Musik mit Pauken und Trompeten nicht rauschend einfallen, und umgekehrt, wenn die Scene heiter ist, in keinen Trauerklängen ertönen.

Do okoliczności stosują się marsze wojskowe, serenady, symfonie, marsze pogrzebowe i t. d.

c. Od charakteru tańców.

Taniec jest wylewem radości, która się w piękném poruszeniu ciała okazuje, dla tego melodia tańcowa ile możności tę radość wzmacniać i do kroków tańcerzy stosować się musi.

Ztąd melodye tańcowe w ogólności mają charakter wesoły, wyrażają się w dobitnych taktach, czym są weselsze tym lepsze. Abym w charakterystyce melodyj tańcowych coś pewniejszego wskazał, niektóre z tych w naszym kraju używane w krótkości określę.

1. Polones, jest starodawny taniec polski rycerski, ma prawie ten sam charakter co i marsz wojskowy, ma wyraziste takty w miarze $^3/_4$, motyw jego jest molosaiczny | --- | --- |, składa się z dwóch części, druga część jego nazywa się trio. Pospolite jego zakończenie jest:

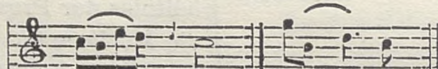
Nach den Umständen richten sich militärische Märsche, Serenaden, Symphonien, Trauermärsche.

c. Von den Charakteren der Tänze.

Der Tanz ist der Ausbruch der Freude, welche sich in schönen Bewegungen des Körpers offenbaret, daher soll die Tanz-Melodie diese Freude nach Kräften heben, und den Bewegungen der Tänzer angemessen seyn.

Aus diesem Grunde haben die Tanz-Melodien gewöhnlich einen heiteren Charakter, lassen sich in ausdrücklichen Tacten vernehmen, und sind um so angenehmer, je heiterer sie sind. Um über das Characteristische der Tanz-Melodien ein sicheres Urtheil fällen zu können, wollen wir einige der in unserem Lande gewöhnlichsten Tänze näher betrachten.

1. Die Polonaise ist ein altpolnischer Rittertanz, der mit dem militärischen Marsche einen gleichen Character hat, und sich in deutlich ausgedrückten Dreyviertel-Tacten, nach dem molossischem Metrum | --- | --- | bewegt. Er ist aus zwey Theilen zusammen gesetzt, von denen der zweyte Theil das Trio genannt wird, und hat gewöhnlich folgenden characteristischen Schluss:



Dawnych czasów dobrane pary odbywały ten taniec jako wspaniały pochód, stąpając w takt sunęły przez sale i pokoje w ubiorach wysokiej świetności, poźniej pierwsza para najpoważniejsza figurowała i prowadziła rej tego tańcu. Wdzisiejszych polonesach nie widzimy tej przesady, ale raczej obok szlachetnej powagi, przystojna skromność i piękna gracya tańcujących par charakteryzuje ten taniec. W miarę odmiany tego tańca, odmieniła się z czasami i muzyka jego. Dawne polonesy miały wybitniejszy takt rycerskiego stąpania czyli pochodu, dzisiejsze mają więcej sztuki i gracyi.

Nie jest tak łatwo ułożyć dobrego polonesa do tańca jak się być zdaje, doświadczenie bowiem stwierdziło, że ani niemieccy ani francuzcy, ani włoscy kompozytorowie dobrego polonesa nie ułożyli; polscy tylko muzycy, jeżeli się z jego charakterem dobrze obeznali, ułożyć go potrafią. Polonesy nietylko w Polsce ale i za granicą podobają się, ich melodye dopisują się także do aryi teatralnych, i w kwartetach albo koncertach służą jako ronda.

2. Mazur jest taniec polski zwinny, wesoły, junacki, mocno wybitny, pisze się w tonacyi dur w takcie $^3/_8$, w motywie jamba | ◡ - | ◡ - |.

Mazur wiejski tańcuje się ze śpiewkami i krzesaniem w podkówki, młodzież klasy dystyngwowańszej przyswoiła go sobie i tyle dodała mu sztuki, że śmiało do najprzyjemniejszych tańców europejskich liczyć go można. Wnim najpoważniejszy młodzieniec okazać się może, albowiem pewne przyjemne junactwo jest duszą i ozdobą w tym tańcu. Szybkie obroty cieniowane przez prostotę, lekkość, delikatność i tupanie o ziemię przyczyniają gracyi temu tańcowi.

In früheren Zeiten hatte dieser Tanz Ähnlichkeit mit einem ritterlichen Aufzuge, bey welchem die gewählten Paare durch Säle und herrliche Gemächer ernsthaft nach dem Tacte dahin schwebten; später leitete das angesehendste erste Paar die Bewegungen des Tanzes. Heut zu Tage hat dieser Tanz seinen ehemahligen Prunk verloren, doch sind seinem Charakter ein edler Anstand, bescheidene und anmuthige Grazie der Tanzenden übrig geblieben. So wie sich nach und nach der Tanz änderte, änderte sich auch seine Musik. Die alten Polonaisen hatten einen den ritterlichen Gang deutlicher bezeichnenden Tact, die neueren besitzen mehr Kunst und Anmuth.

Es ist nicht so leicht, eine gute Tanz-Polonaise zu componiren als man glauben sollte. Die bisherigen Versuche deutscher, französicher und italienischer Tonsetzer sind wenig oder gar nicht gelungen; nur polnische mit dem Charakter des Tanzes vertraute Componisten haben gute Tanz-Polonaisen geliefert. Die Polonaisen sind nicht bloss in Polen, sondern auch in andern Ländern beliebt, und ihre Melodien kommen in Opern-Arien, dann als Rondo's in Quartetten und Concerten vor.

2. Der Mazur ist ein heiterer, kräftiger und scharf markirter polnischer Tanz, welcher in der Tonart Dur im $\frac{3}{8}$ Tacte nach dem Metrum des Jambus | ◡ - | ◡ - | geschrieben wird.

Der Dorf-Mazur wird unter Begleitung des Gesanges und des Aneinanderschlagens der mit Eisen besetzten Absätze getanzt, diesen hat die distinguirtere Jugend sich eigen gemacht, und demselben so viel Kunst und Anmuth verliehen, dass er ohne Bedenken zu den beliebtesten europäischen Tänzen gezählt werden kann. Reizend erscheint in diesem Tanze der Jüngling, da ein gefälliger und kecker Muth den Mazur ziert und belebt. Die in demselben schnell wechselnden mannigfachen Stellungen, der im Übermasse der Heiterkeit angebrachte Schlag mit dem Fusse, und ein durch Einfachheit, Leichtigkeit und Zartheit gemässigter Frohsinn, vermehren den Reiz dieses Tanzes.

Muzyka jego jest najlepsza, gdy jest z wiejskich oryginalnych mazurów zręcznie przerobiona, czym weselsza i wybitniejsza tym lepsza.

Oprócz mazurów używane bywają w całej Polsce krakowiaki, piszą się w takcie $^2/_4$, w motywie spondeusza | -- | -- | tańczą się ze śpiewkami.

Oryginalny krakowiak jest jeszcze wybitniejszy i gwałtowniejszy niżli mazur, więcej on okazuje entuzyazmu i siły niżli zręczności, brzęczenie kołkami, których wiejscy junacy po kilkadziesiąt u pasa zawieszają, przytém krzesanie podkówkami szczególniej widzów zajmuje. Para młodzieży występuje na scenę stając przed muzyką; młodzian okazuje w postawie junackiej nieukróconą jeszcze młodzieńczą dzikość, napuszony swoją postacią i strojem, dozwala sobie zwykle pieśni mogącej dać tanecznicy powód do zawstydzenia. Dziewica w pląsach ucieka, młodzieniec ją ściga dając dowód zręczności w skokach rozmaitych i szybkości, tak połączeni tańczą i często przed muzyką stając różne wyśpiewują piosnki.

Dystyngwowańszej klasy młodzież zwykła krakowiaka naśladować, którego jednak łagodniej bez rubaszności, krzesania i brzęku śpiewa i tańcuje.

Wojciech Bogusławski i Jan Kamiński wydali opery pod tytułem krakowiaki, które publiczność zawsze z oklaskami przyjmuje.

3. Walec, taniec niemiecki żywy, wesoły, pisze się w takcie $^3/_4$ albo $^3/_8$, w motywie trochaicznym | -◡ | -◡ | Dawnemi czasy tańcowano go powoli, gdzie dwie osoby czyniły obroty z sztywnością i udaną gracyą, teraz wiroruje tańcująca para w koło w tak szybkim locie, iż zdaje się, jakoby ją wicher unosił. Muzyka dla uniknienia jednostajnej monotonii moduluje periodami z jednej tonacyi do drugiej. Lubo mazur i walec piszą się w takcie $^3/_8$, jednakowoż między niemi jest róznica: mazur bowiem ma motyw jambiczny, walec trochaiczny, jak się dopiero mówiło.

4. Menwet, jest taniec francuzki w takcie $^3/_4$ mający motyw daktyliczny | -◡◡ | składający się z dwóch części dwuperiodycznych. W menwecie udaje para tańcująca powabną uprzejmość połączoną z gracyą niewymuszoną, czyli jako Szubart mówi, kształtny komplement według ducha Francuzów. Menwet jest taniec bardzo dawny, używany był jeszcze na salonach Ludwika XIV. około r. 1660, imię jego pochodzi z francuzkiego słowa, *menu*, drobny, gdyż się go drobnemi jakby pod cyrkiel wymierzonemi krokami tańcuje. Melodya menwetowa używa się jako pośrednia sztuka w kwartetach i w symfoniach.

§. 17. Forma melodyi.

Forma melodyi zależy na ukształceniu jej ruchu czyli biegu. Aby się sztuka molodyjna wkształtném i jednorodném utrzymowała poruszeniu, najlepszy sposób jest ułożenia jej podług umyślonego modelu, który się motyw albo tema nazywa. —

Die beste Musik dieses Tanzes geben umgearbeitete ländliche Original-Mazurs, und sie wird um so vorzüglicher, je heiterer und ausdrucksvoller sie ist.

Nebst dem Mazur wird auch in ganz Polen der Krakowiak getanzt. Dieser wird im $\frac{2}{4}$ Tacte nach dem Metrum des Spondeus | -- | -- | geschrieben, und unter Absingung von Liedern getanzt.

Der Original-Krakowiak übertrifft den Mazur an Ausdruck und Heftigkeit, verräth mehr Lebhaftigkeit und Stärke als Geschmeidigkeit, und macht durch das Geräusch der in grosser Menge an den Gürteln der Dorfburschen angehängten Ringe und durch das Aneinanderschlagen mit den Absetzeisen auf den Zuseher einen besonderen Eindruck. Der junge Bursche zeigt in Miene und Haltung einen noch ungebändigten jugendlichen Übermuth, und erlaubt sich in diesem Reime abzusingen, über welche seine Tänzerinn nicht selten erröthet. Das Mädchen beginnt eilig zu fliehen, bald ereilt sie der junge Tänzer in schnellen und geschickten Sprüngen, vereint dann, bleiben beyde zu wiederhohlten Mahlen vor der Musik stehen, und singen mannigfache Lieder.

Die Jugend vornehmerer Classe hat auch den Krakowiak unter ihre Tänze aufgenommen, den sie jedoch mit mehr Anmuth ohne plumpe Possenreisserey und betäubenden Lärm singt und tanzt.

Albert Boguslawski und Johann Kaminski haben eine Oper unter dem Titel »Krakowiaki« herausgegeben, die bisher noch immer mit Beyfall vom Publicum aufgenommen wurde.

3. Der Walzer, ein deutscher Tanz, hat einen lebhaften und fröhlichen Character, und wird im $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ Tacte nach dem trochäischen Metrum | -◡ | -◡ | gesetzt. Ehedem wurde der Walzer langsam getanzt, indem zwey Personen mit graziöser Steifheit im Kreise sich bewegten; jetzt dreht sich das tanzende Paar in so schnell fliegenden Kreisen, als würde es vom Sturme getragen. Um die Monotonie in der Walzer-Musik zu vermeiden, moduliren die Perioden aus einer Tonart in die andere. Obgleich der Mazur und der Walzer im $\frac{3}{8}$ Tacte geschrieben werden, so findet unter ihnen dennoch ein merklicher Unterschied Statt, indem, wie oben bemerkt wurde, der Mazur nach dem jambischen, der Walzer aber nach dem trochäischen Masse sich richtet.

4. Der Menuett ist ein französischer Tanz, im $\frac{3}{4}$ Tacte nach dem dactylischen Metrum | -◡◡ | gesetzt, und besteht aus zwey Theilen von je zwey Perioden. In dem Menuett stellt das tanzende Paar die einnehmende Artigkeit verbunden mit ungezwungener Grazie dar, oder wie sich Schubart ausdrückt, ein zierliches Compliment im französischen Geschmacke. Der Menuett ist ein sehr alter Tanz, der schon im Jahre 1660 in den Sälen Ludwig XIV. im Schwunge war, und leitet seine Benennung von dem Worte menû, weil er mit kurzem und gleichsam mit dem Zirkel abgemessenen Schritten getanzt wird. Die Melodie des Menuetts kommt als Mittelsatz in Quartetten und Symphonien vor.

§. 17. Form der Melodie.

Die Form der Melodie hängt von ihrer zierlich geleiteten Bewegung ab. Damit ein melodisches Tonstück sich gefällig und gleichförmig bewege, muss es nach einem hiezu gewählten Modelle, dem Motiv oder Thema gebildet werden.

Motyw jest główna idea czyli część początkowa melodyi w jednym zarysie podana, która formę czyli poruszenie sztuki wskazuje.

Tema jest toż samo co i motyw z tą różnicą, że motyw w jednym zarysie, tema zaś w jednym lub dwóch krótkich periodach zawiera się.

Ułożenie sztuki melodyjnej podług podanego motywu lub tematu dzieje się imitacyjnym sposobem. Zobaczmy to z osobna praktycznie.

Das Motiv ist die Haupt-Idee, oder der erste Einschnitt der Melodie, welcher die Form oder die Bewegung derselben bestimmt.

Thema und Motiv haben gleiche Bedeutung, doch mit dem Unterschiede, dass das Motiv aus einem Einschnitte, das Thema aber aus einer oder zwey kurzen Perioden hestehet.
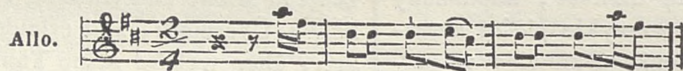
Die Bildung eines melodischen Tonstückes nach einem gegebenen Motive oder Thema geschieht mittelst der Nachahmung. Wir wollen dieses in Beyspielen betrachten.

§. 18. Forma mel'odyi zdziałana podług motywu.

Połóżmy n. p. następujący motyw:
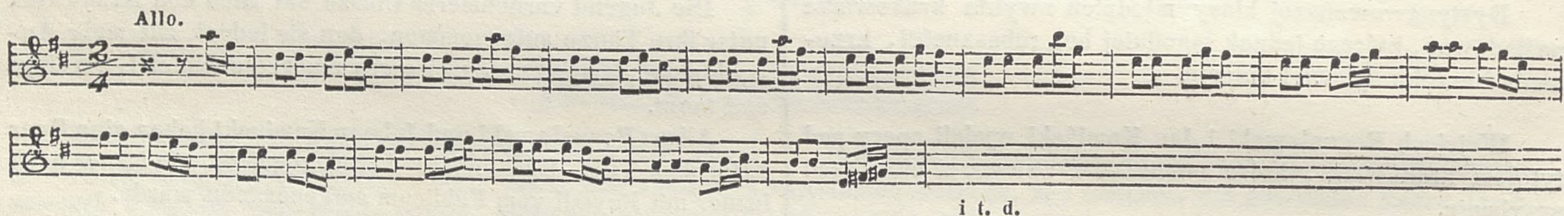
§. 18. Die Form der Melodie nach einem gegebenen Motive gebildet.

Es sey z. B. folgendes Motiv.



Podług tego motywu można obszerną melodyą ułożyć, czyli jak się to mówi, rozrobić tak:

Aus diesem Motive kann eine lange Melodie entwickelt, oder, wie man zu sagen pflegt, das Motiv kann durchgeführt werden; z. B. so:
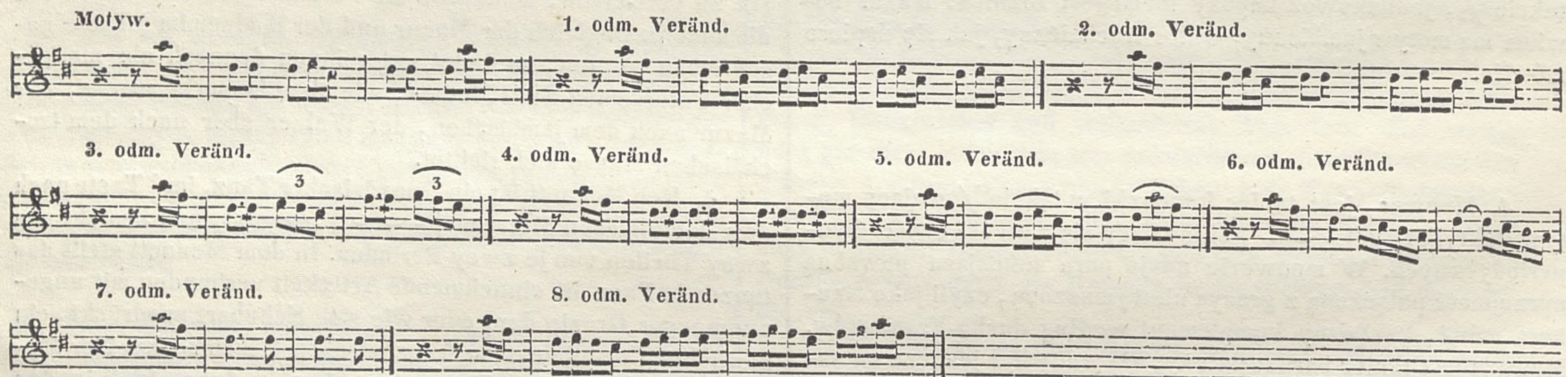


Ponieważ takowa raz wraz jednako trwająca podanego motywu imitacya wnetby się sprzykrzyła, potrzeba więc z niego więcej odmian zrobić takich, jakie do urozmaicenia przedsięwziętej melodyi służyć mogą.

Z podanego więc motywu następujące odmiany ułożyć się dadzą; n. p.
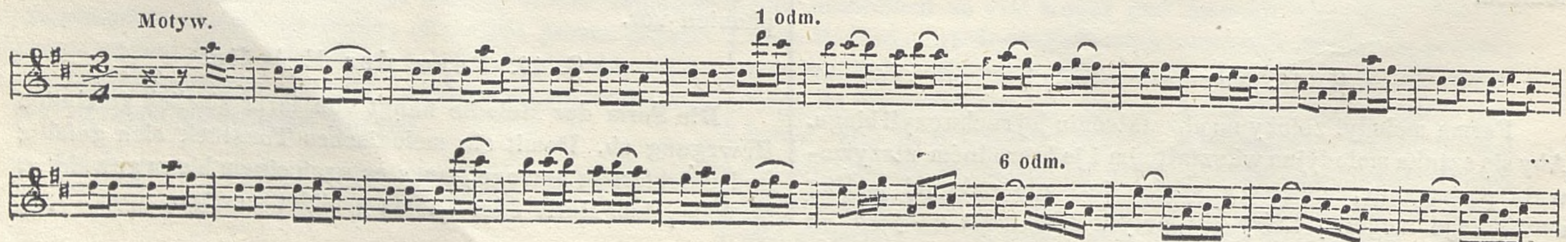
Weil aber eine solche gleichförmige Nachahmung des Motivs monoton und langweilig würde, so müssen aus derselben so viel und so gestaltete Veränderungen entwickelt werden, als zur Verzierung der zu bildenden Melodie dienlich seyn mögen.

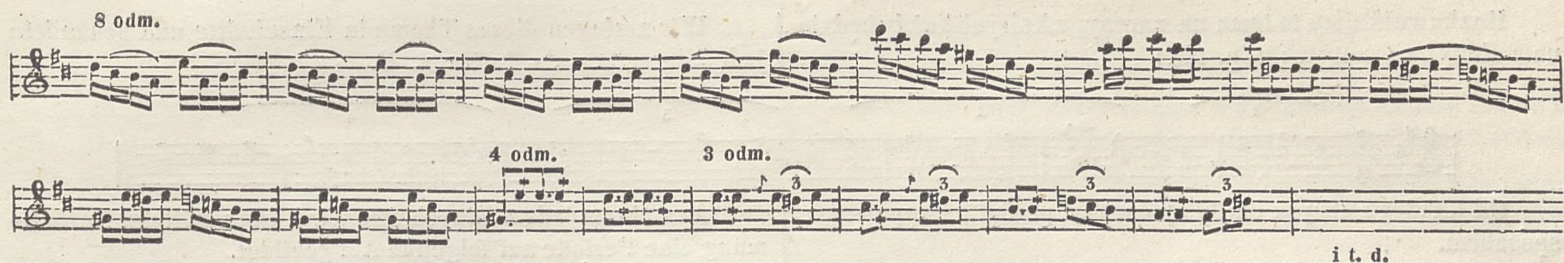
Diese Veränderungen können folgender Art seyn; z. B.



Trzymając się motywu i z niego wypływających odmian, można podług nich następującą ułożyć melodyą, która się w jednorodnej utrzymywać będzie formie; n. p.

Bey stäter Berücksichtigung des Motivs und der daraus entwickelten Veränderungen wird folgende in ihrer Form übereinstimmende Melodie gebildet; z. B.

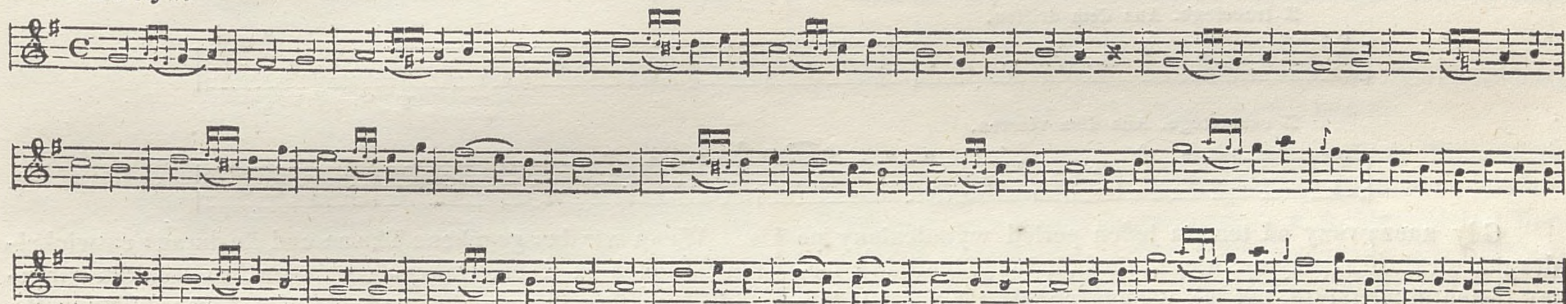




Wpatrując się w kompozycye dawnych autorów, przekonywamy się, że okazanego sposobu do porządnego uformowania sztuk swoich bardzo korzystnie używali. Weźmy n. p. marsz z opery Alcesta przez Gluka, ten cały jest z imitacyi motywu początkowego złożony; n. p.

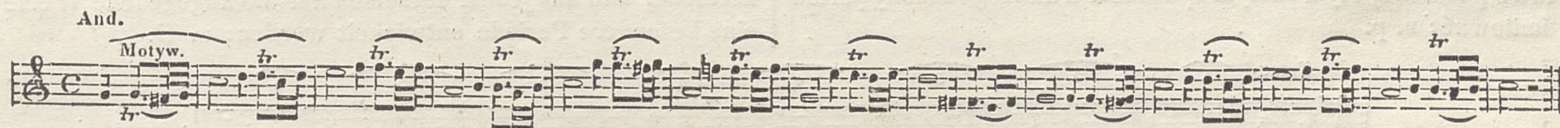
Eine genauere Einsicht in die Werke älterer Tonsetzer überzeugt uns, dass sie die Kunst der Durchführung eines Motivs mit vielem Vortheile anzuwenden wussten; so ist z. B. der Marsch in der Oper Alceste von Gluck nichts Anderes, als das am Anfange gesetzte und durchgeführte Motiv.

Moder. Motyw.



Postrzegamy także, że Haydna sztuki podług motywów założonych są uformowane; n. p.

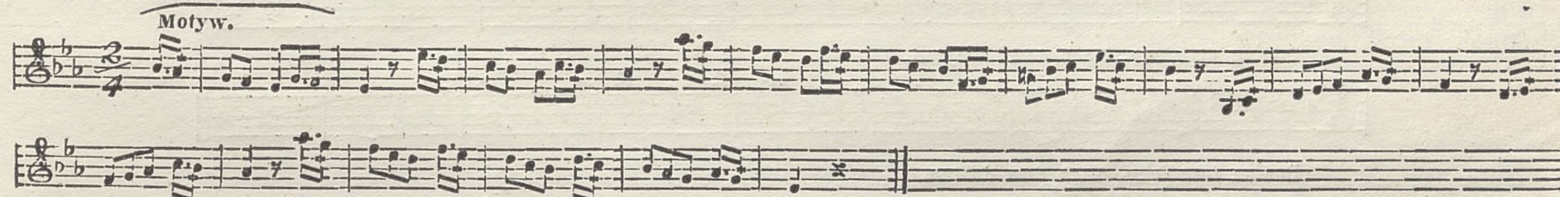
So bemerken wir auch in den Werken von Haydn die Durchführung des Motivs; z. B.



Z inszego motywu utworzone allegro.
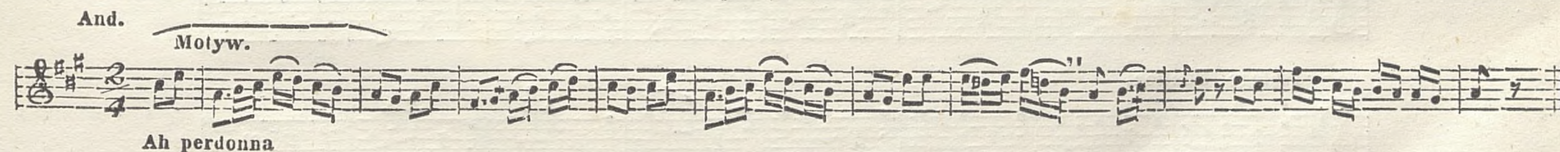
Allegro aus einem andern Motiv gebildet.

Allegro moderato.



Melodya zawsze pięknie się wyda, gdy jest podług motywu uformowana; piękna owa arya Mozarta z opery Clemenza di Tito podług motywu jest złożona, n. p.

Die nach einem Motive gebildeten Arien erhalten einen eigenthümlichen Reiz, dieses beweiset die schöne Arie aus Mozart's Clemenza di Tito.

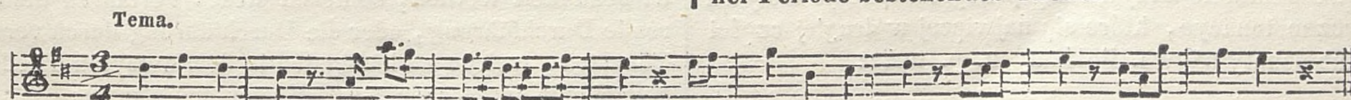


§. 19. Forma melodyi zdziałana podług tematu.

To wszystko działa się imitacyjnym sposobem. Zobaczmy to praktycznie, połóżmy n. p. tema następujące w jednym periodzie.

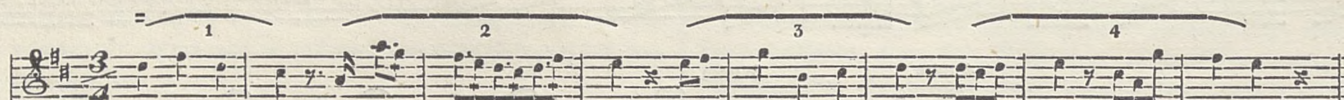
§. 19. Die Form der Melodie nach einem Thema gebildet.

Die Gestaltung der Melodie nach einem gegebenen Thema geschieht nachahmungsweise; wir wollen dieses in Beyspielen betrachten, und wählen zu diesem Zwecke folgendes aus einer Periode bestehendes Thema.



Rozkawałkujmy to tema na zarysy, z których każdy będzie nam służył za motyw; n. p. tak:

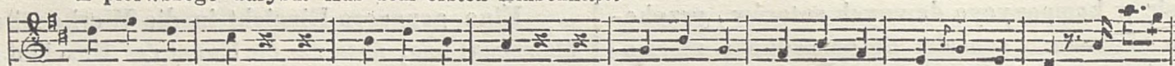
Wir zerlegen dieses Thema in Einschnitte und behandeln jeden derselben als Motiv; z. B.



Od każdego zarysu imitujmy osobny period następującym sposobem.

Aus einem jedem Einschnitte wird dann mittelst Nachahmung eine Periode auf folgende Art gebildet.
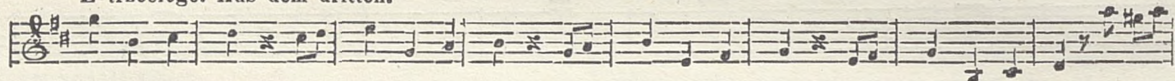
Z pierwszego zarysu. Aus dem ersten Einschnitte.
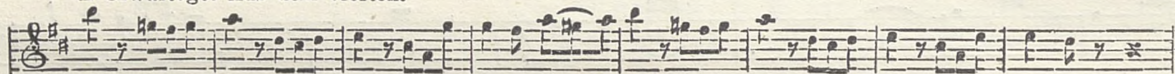


Z drugiego. Aus dem zweyten.



Z trzeciego. Aus dem dritten.



Z czwartego. Aus dem vierten.
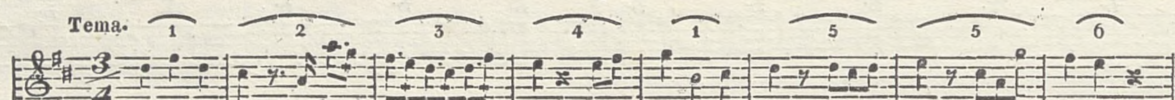


Gdy zacząwszy od tematu jeden period wynaleziony po drugim w całość złączymy, wypadnie melodya jednorodnej formy tempo di menvetto, tak jak w poprzedzającym przykładzie widać.

Powyższe tema można jeszcze na insze motywy jednotaktowe podzielić, i tym samym sposobem z każdego osobny period imitować; n. p.

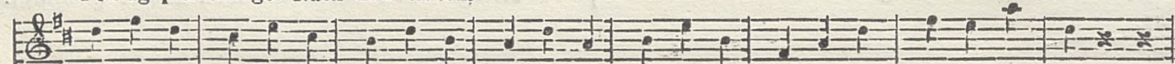
Wenn wir das gegebene Thema und die daraus entwickelten Perioden zu einem Ganzen verbinden, so erhalten wir eine in ihrer Form übereinstimmende Melodie, Tempo di Menuetto, wie wir sie im vorstehenden Beyspiele sehen.

Das obige Thema kann noch in kleinere eintactige Motive zertheilt, und aus jedem derselben auf die angegebene Weise eine besondere Periode entwickelt werden; z. B.

Tema.
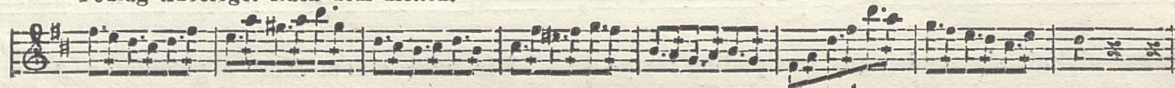


Podług pierwszego. Nach dem ersten.
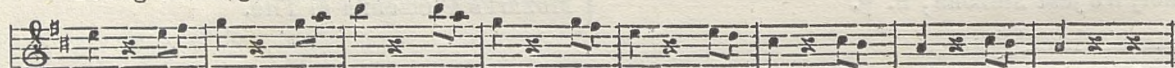


Podług drugiego. Nach dem zweyten.
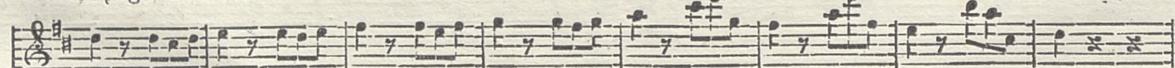


Podług trzeciego. Nach dem dritten.
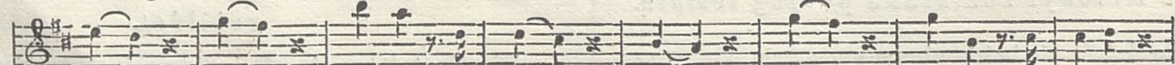


Podług czwartego. Nach dem vierten.



Piątego. Fünften.
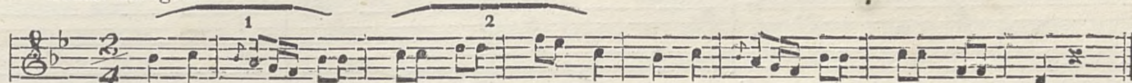


Szóstego. Sechsten.



Jeżeli obrane tema rozrabia się modulacyjnie, biorąc z rozkawałkowanego tematu raz te, drugi raz insze motywy za formę, takowe działanie nazywa się przeprowadzenie motywu przez styczne tonacye, które się najwięcej w drugiej części symfonii lub sonaty używa. Połóżmy n. p. tema:

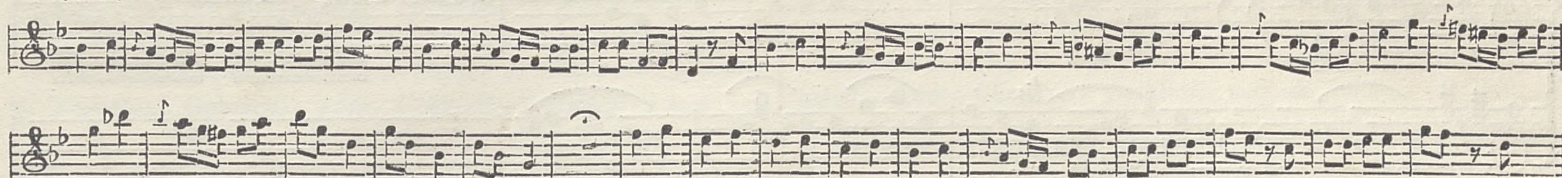
Wenn das gegebene Thema modulationsweise in Einschnitte zertheilt wird, von denen bald diese bald jene als Motiv behandelt werden, so heisst dieses Verfahren die modulirende Durchführung, oder die Durchführung durch verwandte Tonarten, welche am häufigsten in dem zweyten Theile einer Symphonie angetroffen wird. Es sey das Thema:

Tema. Allegro.



Z odznaczonych dwóch zarysów tego tematu, możnaby następujące modulacyjne przeprowadzenie zrobić.

Aus den zwey bezeichneten Einschnitten dieses Thema's kann folgende Modulations-Durchführung entwickelt werden.



i t. d.

Haydn używał tych sposobów w rozrobieniu motywów bardzo korzystnie, w czém go dotąd kompozytorowie naśladują.

Melodya otrzymuje jeszcze rozmaitą formę przez dekoracye i waryacye, o czém zaraz rzecz następuje.

Haydn hat sich dieser Art der Behandlung eines Motivs mit vielem Vortheile bedient, und seine Werke gelten in dieser Beziehung noch immer als Muster.

Die Melodie erhält auch durch Verzierungen und Variationen eine besondere Form.

§. 20. Forma melodyi zdziałana przez dekoracyą czyli koloratury.

Dekoracya jest upiększenie melodyi różnemi ozdobami muzykalnemi, jako to: rolladami, tryllami, westchnieniami, pieszczotliwościami, oburzeniem, złagodzeniem, i t. d. Takowych dekoracyj najdokładniej użyć można w sztukach śpiewnych, jako to w brawur — aryach — adagiach brylujących, andantynach, w recytatywach i t. d. Kompozytorowie zwykli układać sztuki do dekorowania przeznaczone najprościej, szkieletowym prawie sposobem, zostawując utwór dekoracyi samym wirtuozom, z których każdy w miarę swych talentów i gustu ma inszą metodę dekorowania. Dla okazania, jak się takowe dekoracye różnym sposobem uskuteczniać mogą, kładę tu następującą aryą dekorowaną.

§. 20. Die Form der Melodie durch Verzierung oder Coloratur bestimmt.

Die Verzierung der Melodie besteht in ihrer Verschönerung durch musikalischen Schmuck, als Rouladen, Triller, Zartheiten, crescendo, decrescendo u. s. w. Dergleichen Verzierungen kommen am häufigsten in Gesangstücken, Bravour-Arien, brillanten Adagien, Andantinen und Recitativen vor. Die Tonsetzer pflegen solche zur Verzierung bestimmte Gesangstücke ganz einfach und gleichsam skelettartig zu setzen, und überlassen die Art der Verzierung dem Sänger selbst, von dem sie dann nach Massgabe seines Talentes und seiner Kunstfertigkeit ausgeführt wird.

Nachstehende verzierte Arie soll anschaulich machen, wie derley Verzierungen angebracht werden.

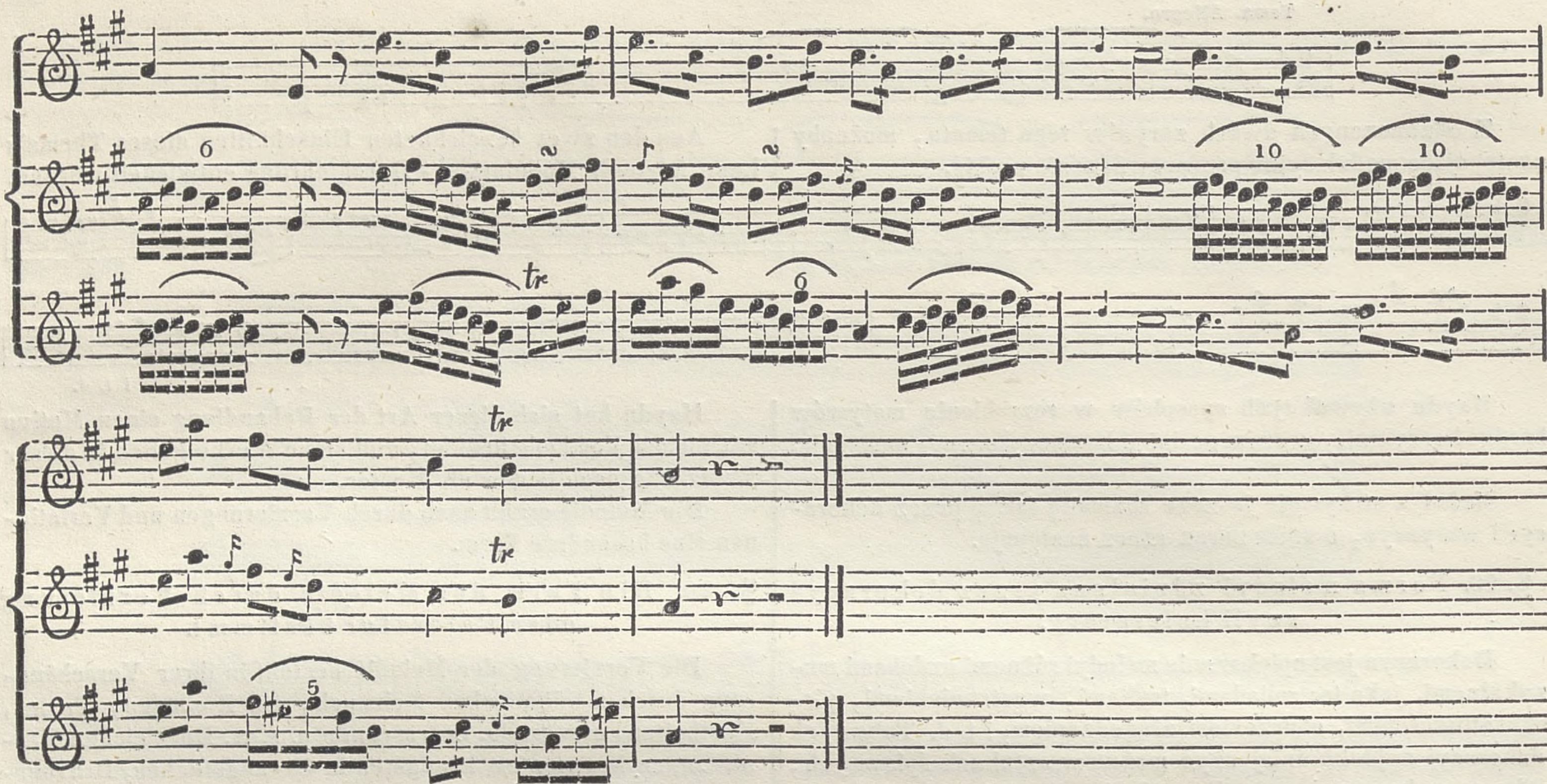
Arya prez Giordanello (*Partyro dal caro bene*).

Largo.

Melodya.

1 decor.

2 decor.



Podobnych dekoracyj w dziełach włoskich kompozytorów bardzo wiele i w różnym guście ułożonych znaleść można, ci bowiem w tej sztuce excelują. Dekoracyi reguł stanowić nie można, bo te każdy wirtuoz według swych zdolności, delikatnego słuchu i czucia uskutecznia, w czém jednak następujące uwagi mogą być potrzebne:

1. Początkowego motywu, chociażby najprościej był ułożony, dekorować nie należy, ten bowiem okazuje formę i charakter całej melodyi.

2. Jakie kadencye w melodyi kompozytor położył, takowe w dekorowaniu zachować należy, to jest aby pułkadencye nie przeistaczać w całe, ani ich też nadzbytecznemi dekoracyami nie przepełniać.

3. Kto arye dekorować chce, powinien to nietylko jedną ale różnemi metodami wykonać umieć, aby słuchacza raz wraz jednemi dekoracyami nie nudzić.

Takowe dekoracye tylko w śpiewaniu i na wiolinie najnaturalniej wyrazić się dają. Mamy w prawdzie wiele sztuk dekoracyjnych na fortepian, jednakowoż takowe raz wraz się powtarzają, bo ten instrument, bogatym będąc w harmonią, najuboższy jest w melodyi, a zatém i dekoracyj urozmaicić nie może.

Zwyczaj teraźniejszy nadzbytecznego, osobliwie na fortepianie, dekorowania nie może być chwalebny; doświadczenie bowiem stwierdza, że gdzie jest dekoracyi nazbyt, tam jest tak mało pięknego harmonicznego składu, że częstokroć całą sztukę arkuszową na dwa akordy zredukowaćby można. Takowe sztuki przyrównać można do napuszystej mowy, w któ-

Ähnliche Muster kommen bey italienischen Tonsetzern häufig vor, die sich auch in dieser Kunst am meisten hervorthun.

Bestimmte Regeln lassen sich für Verzierungen nicht festsetzen, da solche jeder Künstler nach seiner Fähigkeit und seinem Geschmacke auszuführen pflegt; doch mag hiebey folgendes zur Richtschnur dienen:

1. Das am Anfange des Gesangstückes stehende Motiv soll nicht verziert werden, wenn es auch noch so einfach gesetzt ist, weil dieses die Form und den Charakter der ganzen Melodie andeutet.

2. Die in der Melodie vorkommenden Cadenzen müssen genau beobachtet werden, d. i. der Sänger darf aus einer halben Cadenz keine ganze, und aus einer ganzen keine halbe Cadenz machen, noch solche durch allzuviele Verzierungen verwischen.

3. Der Sänger, welcher eine Arie verzieren will, muss dieses auf verschiedene Art zu bewirken wissen, damit der häufige Gebrauch der nähmlichen Verzierungen nicht ermüdend und lästig werde.

Derley Verzierungen können nicht bloss im Gesange, sondern auch eben so füglich und ungezwungen auf der Violine ausgeführt werden. Wir besitzen zwar viele mit Verzierungen ausgestattete Clavierstücke, da jedoch das Clavier zwar reich an Harmonie, sehr arm hingegen an Melodie ist, so wiederhohlen sich häufig die nähmlichen Coloraturen und setzen die Untauglichkeit des Claviers für diesen Zweck ausser Zweifel.

Die jetzt herrschende Art Tonstücke, insbesondere für das Clavier, mit Verzierungen zu überladen, verdient gerechten Tadel, da die Erfahrung lehrt, dass Tonstücke, die von Verzierungen strotzen, gewöhnlich arm an schönem harmonischen Satze sind, und nicht selten bey ihrer bedeutenden Länge auf wenige Accorde reducirt werden können.

rej wiele wykwintnych słów, mało zaś zawiéra się znaczenia. Nietylko teraźniejsze ale, jak widać, i starożytne szkoły włoskie nadzbytecznych używały dekoracyj; to postrzegamy nietylko w ich sztukach teatralnych teraźniejszych, ale nawet i kościelne melodye dawne sztucznemi dekoracyami przepełnione bywały. Świadkiem tego są melodye w graduale kościoła katolickiego dotąd w notach aretyńskich zachowane.

Najsłynniejsi dekoratorowie włoscy są: Farinelli, Duranti, Faustina, Gabrielli, Todi, Carafalli, Catalani, i t. d.

§. 21. Forma melodyi zdziałana przez waryacye.

Gdy się temat w rozmaitych przedstawia kształtach, takowe działanie nazywa się waryacya. Jakie mogą być sposoby układania waryacyj, w tém miejscu okazać nie można, gdyż do ich budowy trzeba znać bazę harmoniczną czyli harmoniją podstawną podanego tematu, z której się nieprzeliczone wyprowadzić dają melodye, powszechnie nazywane waryacye.

Charakter i forma melodyi stanowią także rytmy, co w następującym rozdziale zobaczymy.

Rozdział czwarty.

O rytmice,

czyli o sztuce dołożenia melodyi do rytmów albo rytmów do melodyi.

§. 22.

W dołożeniu melodyi do rytmów trzeba znać budowę rytmiczną a najszczególniej stosunek pomiędzy poezyą i muzyką. W tym przedmiocie pisali Niemcy jako to: Marpurg, Burney, Sulzer, Apel, Herman, i t. d. W polskim języku wydał około roku 1818, rozprawę o rytmiczności i metryczności języka polskiego we względzie muzycznym Józef Elzner, członek kr. towarzystwa warszawskiego przyjaciół nauk, z przykładami rzecz objaśniającemi przez Kaz. Brodzińskiego. Pisał także J. K. Trojański, gymnazium poznańskiego nauczyciel, rozprawę o możności zaprowadzenia miar do języka polskiego. W tym rodzaju literatury polskiej najwięcej się przysłużył J. F. Królikowski, profesor literatury polskiej w gymnazyum poznańskiem, w swojem dziele »Prozodya polska« r. 1812.

Mówiąc tu o melodyi, ten sam przedmiot praktycznie wyjaśnić zamierzyłem i to tylko przedłożyć, co w dołożeniu melodyi do rytmów wiedzieć koniecznie potrzeba. Okażę najpierwej, co jest prozodya polska? Powtóre, jaki jest stosunek rytmów polskich z melodyą? Po trzecie, co uważać należy w dołożeniu melodyi do rytmów?

Einen verschwenderischen Gebrauch der Coloraturen finden wir in der heutigen und in der älteren italienischen Schule, so dass nicht bloss ihre Opern-, sondern auch die Kirchen-Musik mit künstlichen Verzierungen überhäuft ist; Beweis dessen ist die in den aretinischen Noten erhaltene Melodie des Graduals der katholischen Kirche.

Unter den italienischen Meistern zeichnen sich durch Verzierungen vorzüglich aus: Farinelli, Duranti, Faustina, Gabrielli, Todi, Carafalli, Catalani, u. a. m.

§. 21. Die Form der Melodie durch die Variationen bestimmt.

Wenn das Thema in verschiedenen Gestalten dargestellt wird, so nennt man dieses eine Variation. Die Art und Weise, wie Variationen componirt werden, kann hier nicht vorgetragen werden, da ihr Bau die Kenntniss der harmonischen Basis eines gegebenen Thema, aus welcher unzählige Melodien, gemeiniglich Variationen genannt, entwickelt werden, nothwendigst voraussetzt.

Der Charakter und die Form der Melodie wird auch durch den Rhythmus bestimmt, wovon in nachfolgendem Hauptstücke gehandelt wird.

Vierter Abschnitt.

Von der Rhythmik

oder von der Kunst zu gegebenen Worten oder Versen eine Melodie, und zu einer gegebenen Melodie Worte zu setzen.

§. 22.

Um zu gegebenen Worten (Versen, Reimen) eine passende Melodie zu setzen, muss man den Versbau und insbesondere das Verhältniss der Poesie zur Musik kennen.

Unter den Deutschen haben über diesen Gegenstand Marburg, Burney, Sulzer, Apel, Herrmann und viele andere geschrieben. Unter den Polen hat um das Jahr 1818 Joseph Elzner, Mitglied des Vereins der Musikfreunde in Warschau, eine in der polnischen Sprache verfasste Abhandlung über den polnischen Versbau herausgegeben, zu welcher Casimir Brodziński erläuternde Beyspiele setzte. J. K. Trojański, Lehrer am Gymnasium zu Posen, schrieb eine Abhandlung über die Möglichkeit der Einführung des Sylbenmasses in der polnischen Sprache. Um diesen Zweig der polnischen Literatur hat sich J. F. Krolikowski, Professor der polnischen Literatur am Posner Gymnasium, durch die Herausgabe seines Werkes: »Polnische Prosodie,« im Jahre 1821 besondere Verdienste erworben.

Indem hier von der Melodie gehandelt wird, soll dieser Gegenstand practisch erläutert und nur so viel vorgetragen werden, als beym Satze der Melodie zu gegebenen Worten zu wissen unerlässlich nothwendig ist. Es wird daher gezeigt, worin das Wesen der polnischen Prosodie liege, sodann, in welchem Verhältnisse polnische Rhythmen zur Melodie stehen, und endlich was man nothwendig wissen müsse, um zu gegebenen Worten eine passende Melodie setzen zu können.

§. 23. I. Prozodya języka polskiego.

Prozodya pochodzi z greckiego słowa »*pros ode*« co oznacza naukę do śpiewu. Dawni poeci nazywali ją nauką akcentu *ad cantum*. Prozodya języka polskiego wspiera się na zwyczajnym i teraz używanym akcencie czyli na zwyczajnem wymawianiu słów polskich. W tej nauce uważać będziemy następujące przedmioty: 1. Iloczas sylab (*quantitas syllabarum*). 2. Miary rytmiczne. 3. Rytmy. 4. Strofy. 5. Pieśni, o których tu z osobna mówić będę.

§. 24. 1. Iloczas sylab (*quantitas syllabarum*).

Niektóre sylaby są długie, niektóre krótkie lub obojętne, co następujące reguły wskazują:

1. Wszystkie jednosylabne rzeczowniki (*Nomina*); przymiotniki (*Adjectiva*); czasusłowa (*Verba*), n. p. stół, dom, zły, mdły, jeść, grać, pić, i t. d., są z natury długie, i w jakimkolwiek związku z inszemi słowami stoją rzadko inaczej użyć się dadzą.

2. Wszystkie jednosylabne przedimki, zaimki, spojniki, przysłówki i wykrzykniki, n. p., ten, ta, to, ja, ty, on, my, wy, dla, na, za, jak, że, gdyż, tam, gdzie, i t. d. są obojętne, to jest: że według zbiegu słów, raz jako długie, drugi raz jako krótkie uważane bywają, (*positione longae et breves*).

3. Dwusylabne słowa mają pierwszą sylabę długą, drugą krótką, n. p. głowa, człowiek, cnota, rycerz, i t. d.

4. Trzysylabne słowa mają pierwszą krótką, przedostatnią długą, ostatnią krótką, n. p. wymowa, opieka, bogaty, i t. d.

5. Czterosylabne słowa mają pierwszą obojętną, drugą krótką, przedostatnią długą, ostatnią krótką, n. p. pojedynek, ukochany.

6. Pięciosylabne słowa mają przedostatnią długą, ostatnią krótką, resztę zaś poprzedzające są albo krótkie albo obojętne, których iloczas dopiero w złączeniu z inszemi słowami okazuje się.

Teraz zobaczmy, jaki wypadnie iloczas, kiedy dwa lub więcej jednosylabnych słów z sobą są połączone.

1. Dwa jednosylabne słowa z natury długie razem stojące, obydwa są długie n. p. idź spać, chcę grać, Pan stryj, Pan brat.

Jednosylabne przedimki, zaimki, przyimki, spojniki, przysłówki, wykrzykniki, które z natury są krótkie, stają się wtenczas długie, kiedy istotę myśli wyrażają i w mówieniu z większym przyciskiem się wysłowiają, n. p. na zapytanie, czyj koń? odpowiada się, mój koń; to słowo mój, staje się długie, bo istotę myśli, która tu na okazaniu własności zależy, stanowi. W zapytaniu, czy cię to obraziło? z słów: cię, to, jedno może być długie albo krótkie, stosownie do wyrażenia rzeczy, o którą idzie. Kiedy rzecz idzie o osobę obrażoną, wtenczas słowo cię, staje się długie: czyli cię to obraziło? Kiedy zaś rzecz idzie o czyn obrażający, wtenczas słowo, to, będzie długie: Czyli cię to obraziło?

2. Dwa jednosylabne słowa, z których jedno jest obojętne jednę rzecz wspólnie wyrażające, uważają się jako jedno dwusylabne słowo, n. p. nie dam, nie chcę, dla mnie, ze dniem, za to, i t. d.

3. Trzy jednosylabne słowa razem jednę rzecz wspólnie wyrażające uważają się czasem jak słowa trzysylabne, n. p. Co ty tu robisz? czasem jak dwusylabne, po którem następuje sylaba obojętna, n. p. Co ty tu robisz? Iloczas takowych słów podług wyrazu myśli i związku z inszemi wymiarkować można.

4. Kiedy się cztery, pięć, sześć lub więcej jednosylabnych słów razem zejdzie, takowych iloczas miarkuje się podług zwyczajnego sposobu mówienia albo wyrażenia rzeczy, o którą najwięcej idzie, na co ciężko przepisywać reguł, n. p. można powiedzieć tak: Czy już chcesz pójść za mąż? albo tak: Czy już chcesz pójść za mąż? albo tak: czy już chcesz pójść za mąż?

5. Jeżeli jednosylabne słowo obojętne poprzedza dwóchsylabne, takowe jest krótkie; jeżeli zaś poprzedza trzechsylabne, jest długie, n. p.

Kiedy na te trafia szlaki	—	te, krótkie.
Ona budzi te zapały	—	te, długie.
Dla ciebie szumią potoki	—	dla, krótkie.
Dla lepszego cierpi świata	—	dla, długie.
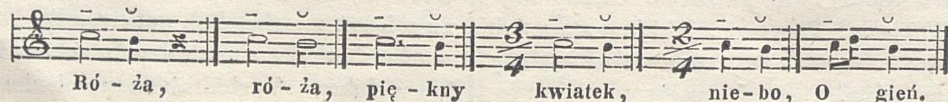
6. Jeżeli jednosylabne słowo z natury długie poprzedza dwusylabne słowo, natenczas zostaje zawsze długie, n. p. Drzyj zdrajco, strach słyszeć, weź pieniądz, i t. d.

7. Kiedy jednosylabne słowo z natury długie, po dwu, trzy, czterysylabnem słowie następuje, tedy zawsze zostaje długie, n. p. srogi los, piękny czas, ostry grot, wytępcie w pień, wiekopomnych prac.

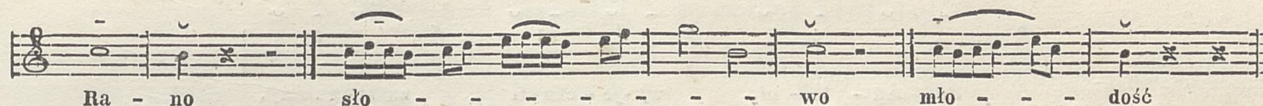
§. 25. 2. Miary rytmiczne (*pedes*).

Miary rytmiczne z sylab długich i krótkich powstają, które się na męzkie i żeńskie dzielą. Męzka miara jest, która się długą sylabą kończy, n. p. to pan, ten kwiat. W muzyce pada długa sylaba na mocny punkt taktu. Miara żeńska jest, która się na krótką sylabę kończy, n. p. głowa, rozum, niebo. Takowej miary pierwsza sylaba pada na mocny, druga na słaby punkt taktu. Miary rytmiczne są następujące:
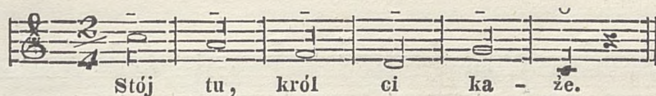
1. Trochoeus czyli choreus (– ◡) składa się z pierwszej długiej, drugiej krótkiej sylaby, n. p. dusza, drzewo, okno. Miara ta tak jest stosowną do akcentu polskiego, że ją miarą języka polskiego nazwaćby można. W muzyce miary tej pierwsza sylaba na mocny, druga na słaby punkt taktu wypada; n. p.



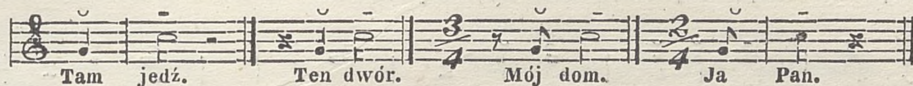
Jeżeli pierwsza sylaba długa cały jeden takt, albo dwa, albo trzy lub więcej zajmuje, wtenczas następująca sylaba krótka może stanąć z uderzeniem taktu, to jest na mocnym punkcie, bo daleko oddzielona staje się obojętną; n. p.



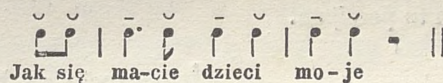
2. Spondeus (– –) składa się zdwóch długich sylab. Lubo takich dwusylabnych słów polskich nie mamy, któreby się z dwóch długich sylab składały, taka jednak miara złożyć się może, kiedy jednosylabne słowo z natury albo *positione* długie razem się zejdą, n. p.



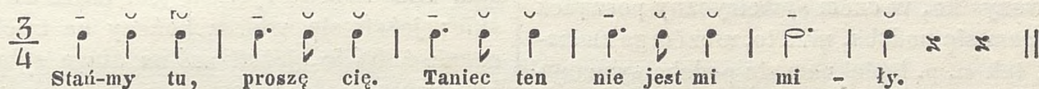
3. Jambus (◡ –) składa się z krótkiej i z długiej; takowy przez zbieg dwóch jednosylabnych słów złożyć się może, n. p. tă część, nă lōs. Tej miary sylaba długa pada na mocny punkt taktu; n. p.
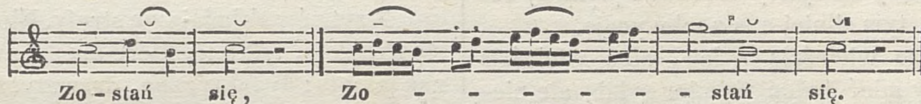


4. Pirrhihius (◡ ◡) składa się z dwóch krótkich. Takowy może być wyrażony w odbitce; n. p.



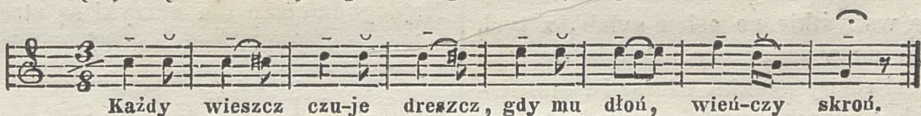
5. Daktyl (– ◡ ◡) składa się z długiej i dwóch krótkich. Taka miara przez zbieg słów złożyć się może; n. p. prōściĕgŏ, niēch wăm dă. W muzyce dla tej miary $\frac{3}{4}$ lub $\frac{3}{8}$ takt najdogodniejszy; n. p.



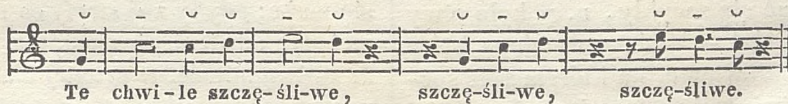
Jeżeli pierwsza sylaba długa cały takt albo i więcej zajmuje, ostatnia krótka może na mocnym punkcie stanąć; n. p.



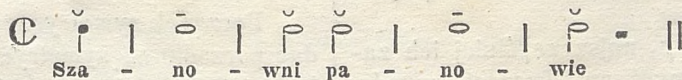
6. Amphimacer (– ◡ –) składa się z skrainych długich i środkowej krótkiej. Takowa miara przez zbieg słów złożyć się może; n. p. Wāsză Mōść, wīnnă cześć, śmiały krok, częstokroć, cūdŏtwōr, Kāzĭmīerz, pīwŏwār; i t. d.
W muzyce wypada ostatnią sylabę na mocnym punkcie postawić; n. p.



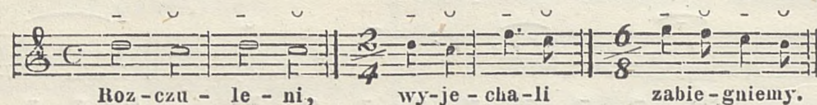
7. Amphibrachis (◡ – ◡) składa się zdługiej środkowej pomiędzy dwoma krótkiemi. Miara ta do trzechsylabnych słów polskich bardzo jest przydatna, n. p. Wўmōwă, pŏgōdă, ŏbrāzў. Ta miara najdokładniej się wyraża, gdy pierwsza sylaba pada na odbitkę, albo na słaby punkt taktu; n. p.
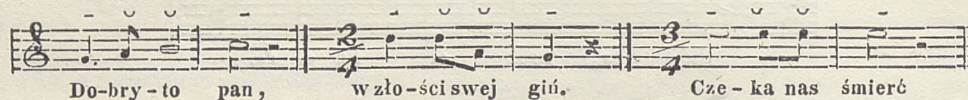


Jeżeli sylaba długa cały jeden takt albo i więcej zajmuje, wtenczas ostatnia sylaba krótka może paść na mocny punkt, bo dla znacznej od poprzedzającej odległości, staje się obojętną; n. p.



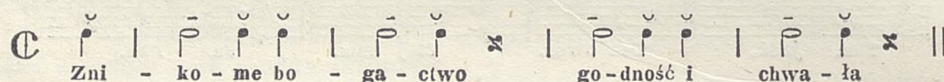
8. Ditrochaeus (– ◡ – ◡) składa się zdwóch trocheów. Ta miara przydaje się do czterosylabnych polskich słów; n. p. Ōpŭszczōnў, ūlŭbīonў, i t. d. W muzyce można go wjednym lub w dwóch taktach wyrazić; n. p.



9. Chori-jambus (- ⏑ ⏑ -) składa się z dwóch krótkich między dwoma długiemi. Ta miara tylko przez zbieg słów w języku naszym złożyć się może; n. p. Widzi go Bóg. Zbliża się czas. W muzyce ostatnia sylaba długa na mocny punkt taktu paść powinna; n. p.



10. Paeon. (⏑ - ⏑ ⏑) składa się z pierwszej krótkiej, drugiej długiej i dwóch krótkich. Takowa miara ze zbiegu słów wyniknąć może. W muzyce pierwsza sylaba pada na odbitkę; n. p.



Oprócz okazanych tu miar rytmicznych jest jeszcze inszych kilka, które w inszych językach miejsce mieć mogą, w języku zaś polskim mniej są potrzebne, dla tego ich tu pomijam.

§. 26. 3. Rytmy.

Rytmy składają się z miar. Rytm jest połączenie wyrazów w miarowym stosunku. Że wyrazy w rytmach ułożone więcej się nam podobają, niżli w prozaicznej mowie, ta jest naturalna przyczyna, bo wszystko, w czém symetryczny porządek spostrzegamy, lepiej nam się podoba, niżli to, w czém go zmiarkować nie możemy, tak n. p. lepiej nam się podoba symetryczne uderzanie w bęben lub równe i mocne stąpanie człowieka, niżli kołatanie bez ładu, lub kulawienie i zataczanie się. Ztąd wynika, czym symetryczniej są rytmy ułożone i piękniej deklamowane lub śpiewane, tym silniej nas zachwycają.

Rytmy różnią się albo wielością sylab, albo wielością miar; mogą bowiem rytmy mieć jeden wymiar sylab, ale niejednakową liczbę miar rytmicznych; n. p.

Ōtŏ Bōżĕ sērc tўch dwōjĕ — Spūszcză sĭę nă łāskĕ Twōjĕ —
Żēbў sĭę wīernĭe kŏchālĭ — Wzgŏdzĭe dŏ śmīercĭ wўtrwālĭ.

Te cztery rytmy mają wszystkie po osiem sylab, z tych jednakowoż pierwsze dwa mają po cztery, drugie dwa po trzy miary. Ztąd, lubo poeci różny podział wierszów stosownie do wielości miar i sylab stanowić zwykli, tu jednak stosując się do muzyki, tak ich rozróżnić zamierzyłem, jak w muzyce użyte być mogą. A zatém rytmy dzielę na trzy klasy: krótkie, długie, mieszane.

Rytmy krótkie są, które nie mają średniówki, to jest, które za jedném odetchnieniem czytać się zwykły, n. p. koło niwy rolnik chodzi. Ona bez boga nie rodzi. — Wiérsze długie są, które mają średniówkę, to jest, przepołowienie, na którem głos spoczywa, n. p. sto lat mijało, jak zakon krzyżowy we krwi pogaństwa północnego brodził. Są dłuższe jeszcze rytmy hexametry, takowe zaś nie są przeznaczone dla muzyki. — Mieszane wiérsze są, które się wielością miar albo wielością sylab różnią.

Dokładając melodyą do rytmów, najszczególniej ich zaczęcie, średniówkę i zakończenie uważamy. Zaczęcie rytmów jest dwojakie, na długą albo na krótką sylabę. Zaczęcie na długą sylabę nazywa się trochaiczne lub daktyliczne. Zaczęcie na krótką sylabę nazywa się amfibrachiczne albo jambiczne. Średniówka jest męzka i żeńska; jeżeli środkowe spocznienie opiera się na długiej sylabie nazywa się średniówka męzka, jeżeli zaś na krótkiej, jest średniówka żeńska. Zakończenie rytmów jest także dwojakie, męzkie i żeńskie; jeżeli się wiérsz kończy na trocheusza, jest zakończenie żeńskie, jeżeli zaś na długą sylabę, takowe jest zakończenie męzkie.

§. 27. 4. Strofy.

Z rytmów składają się strofy. Nie wszystkie rytmy w strofy się składają, tylko te, które dla śpiewu są przeznaczone, insze zaś jako to: dydaktyczne, dramatyczne, epopeje, dytyramby, które dla muzyki nie są przeznaczone, nie układają się strofami. Rytmy liryczne (do muzyki przeznaczone) powinny mieć symetryczne strofy, to jest, z wielu wiérszy składa się pierwsza, z tylu i druga i wszystkie reszty składać się powinny. Najdogodniejsze dla muzyki są strofy ze czterech lub ośmiu wiérszy złożone. Każda strofa powinna w sobie zawierać całkowitą myśl, tego wymaga porządek melodyi, aby zakończeniu strofy period melodyczny na całą kadencyą się kończący odpowiadać mógł.

§. 28. 5. Pieśni.

Ze strofów składają się pieśni. Jeżeli wszystkie strofy jednakowy mają charakter, do takowych jedna melodya zdać się może; gdyby zaś strofy co raz inszy miały charakter, więc melodya odmienić się musi, tak n. p. gdy poeta w pierwszej strofie tkliwą miłość, w drugiej maluje zemstę, wtenczas i melodya w tychże samych charakterach działać musi, jedna melodya obydwom strofom towarzyszyć nie może.

§. 29. II. W jakim jest stosunku melodya z rytmami.

Porządek symetryczny melodyi musi koniecznie odpowiadać porządkowi symetrycznemu rytmów, inaczejby się melodya z rytmami nigdy nie zgodziła. Dla lepszego wyjaśnienia tego przedmiotu zobaczmy, w jakim stosunku jest melodya a) z wierszami krótkiemi, b) z długiemi, c) z mieszanemi.

a. Stosunek melodyi z rytmami krótkiemi.

Jeden rytm krótki odpowiada jednemu zarysowi, para rytmów (distichon) odpowiada jednej frazie, dwie pary rytmów czyli cała strofa odpowiada periodowi melodyjnemu; n. p.

1 zarys 1 rytm — 2 zarys 2 rytm — 3 zarys 3 rytm — 4 zarys 4 rytm — 2 period

Nie-szczęście losem mym włada, wart jestem poli-to-wania. Ten co me ser-ce po-sia da, nie-czu-ły na me wzdy-chania. O-

1 zarys 1 rytm — 2 zarys 2 rytm — 3 zarys 3 rytm — 4 zarys 4 rytm

błudnik miłość swą nie raz, za-ręczał punktem ho-no-ru. Jak-źle pozna-łem to te-raz, są-dzić o każdym z po-zo-ru.

Następujące strofy na tę samę melodyą śpiewane być mogą, gdyż mają ten sam charakter:

Pójdź mi precz z oczu niecnoto!
Co robisz z zdrady igrzysko,
Rzucam twę miłość z ochotą;
Odbiéraj wzgardę mę w zysku.

Z serca cię mego pozbędę,
Bo z twojej przyczyny szlocham;
Kochać cię więcej nie będę,
Nie będę, jak mamę kocham.

b. Stosunek melodyi z rytmami długiemi.

Jedna połówka rytmu długiego odpowiada jednemu zarysowi, cały rytm zabiéra jednę frazę, jedna strofa ze czterech wiérszy złożona odpowiada jednemu periodowi melodyjnemu; n. p.

Andante. 1 zarys ½ rytmu — 2 zarys ½ rytmu — 3 zarys ½ rytmu — 4 zarys ½ rytmu — 5 zarys ½ rytmu

Spokoj-no-ści pragnę a-le nie ma-ją-tku. Mo-gę być szczęśli-wym i w małym za-ką-tku. Bym miał cztery konie

pa-rę wołów w pługu i do-meczek ma-ły bez ża-dne-go dłu-gu.

Jeżeli do długich wiérszów dokłada się melodya z odbitką, w takim razie najczęściej się cały wiérsz w jednym zarysie mieści, a zatém para wierszów idzie na frazę, cztery na period, co wnet zobaczymy.

c. Stosunek melodyi z rytmami mieszanemi.

Do wiérszów mieszanych, to jest, długich i krótkich na przemiany, nie można dokładać melodyi mieszanej; zarysy jej i frazy muszą mieć koniecznie przynależytą symetryczną miarę, dla tego też, aby się symetrya melodyjna uzupełniła, trzeba czasem kilka słów do jednej noty ściągnąć, albo też niektóre wyrazy lub wiérsze powtórzyć; n. p. chcę dołożyć melodyą do następujących nierównych wierszów: Jakież to dziwy; jeżeli zbłądzi kobiéta; któż słabej za złe poczyta! Lecz z sił z rozumu chełpliwy; mąż gdy upada; biada mu biada.

Ta strofa może otrzymać następującą melodyą.

Andante.

Ja-kież to dzi-wy, je-że-li zbłądzi ko-bié-ta, któż słabej za złe po-czy-ta, któż sła-bej za złe po-czy-ta,
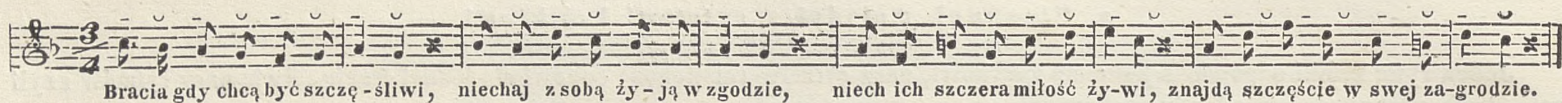
Lecz z sił z rozu-mu cheł-pli-wy mąż gdy u-pa-da, bia-da mu, bia-da, bia-da mu, bia-da.

§. 30. III. Co uważać należy w dołożeniu melodyi do rytmów.
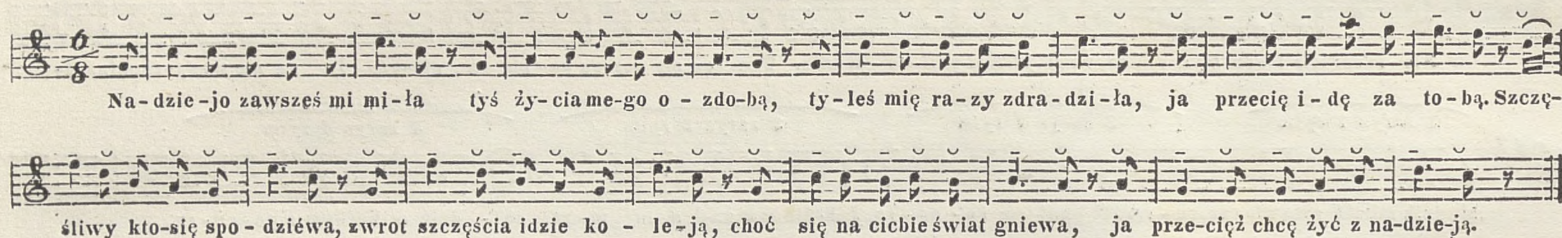
Śpiewanie rytmów jest prawie toż samo co ich deklamowanie z tą różnicą, że śpiewając więcej tonów, deklamując jednego tylko używamy. Jako piękność deklamacyi na tém zależy, aby miary, rytmy, periody i t. d., dokładnie wyrażone były, tak też piękność melodyi też same własności mieć powinna. Dla wyjaśnienia tego przedmiotu zobaczmy najpierwej, jak się układają melodye do wiérszów krótkich, potém jak do wiérszów długich, na ostatku do wiérszów mieszanych.

§. 31. O dołożeniu melodyi do wiérszów krótkich.

W dołożeniu melodyi do wiérszów krótkich trzeba uważać na ich zaczęcie i na zakończenie. Zaczęcie ich jest dwojakie: na długą sylabę czyli trochaiczne, albo też na krótką, czyli jambiczne. Rytmy zaczęcia trochaicznego mogą otrzymać melodyą bez odbitki, bo pierwsza sylaba długa z uderzeniem taktu stojąca dobrze się wyda; n. p.
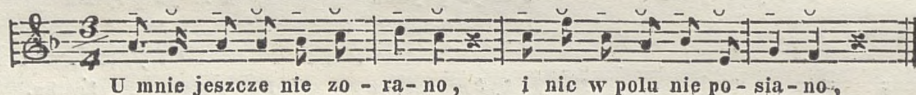


Rytmy zaczęcia jambicznego, mogą otrzymać melodyą z odbitką, na którą pierwsza sylaba krótka pada; n. p.



Te rytmy są do ułożenia melodyi najdogodniejsze, które równe zaczęcia mają, to jest, jeżeli pierwsza strofa jest zaczęcia trochaicznego, wszystkie się tąk zaczynają; jeżeli się zaś zaczyna jambicznie, wszystkie taki sam początek mają. Niechaj się tą uwagą poeci nie obrażają, gdyż doświadczenie udowadnia, że te rytmy są najwyborniejsze, które są dobre dla muzyki. Co inszego w rytmach, do których się rozwlekłe melodye kościelne albo przeciągłe rollady teatralne dokładają, niekoniecznie ta punktualność jest potrzebna, ale w aryach, gdzie melodya rytmom krok wkrok towarzyszy, ta równość zaczęcia koniecznie jest potrzebna, inaczej w śpiewaniu prozodya polska na tém cierpi, gdy się miary fałszywie wysłowiają.

Zakończenie rytmów krótkich jest dwojakie, żeńskie i męzkie; żeńskie opiéra się na krótkiej, męzkie na długiej sylabie. Zakończenie żeńskie uskutecznią się miarą trocheusza, którego druga sylaba w kadencyi melodyinej na słaby punkt pada; n. p.
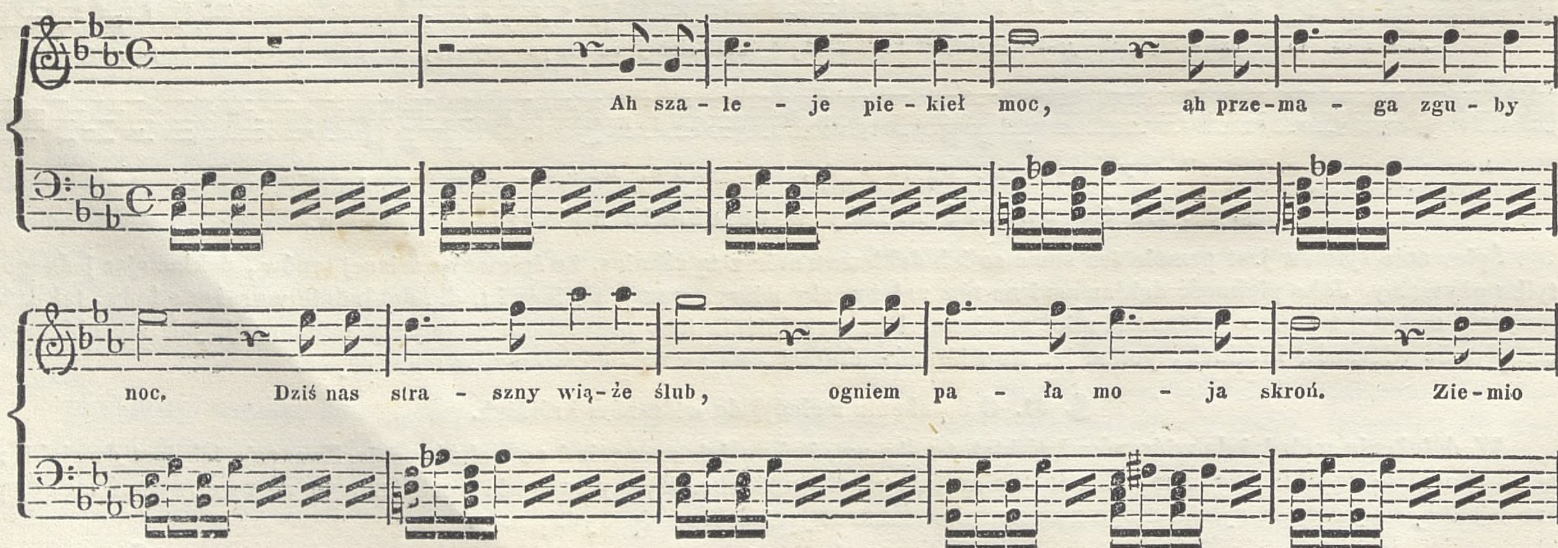


rano, siano, są kadencye żeńskie.
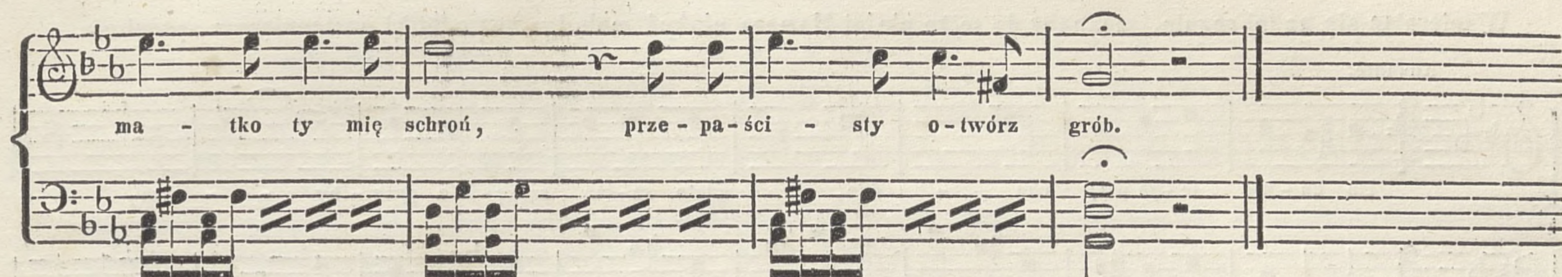
Zakończenie męzkie uskutecznia się miarą amfimacera albo chorijamba, która tylko przez zbieg słów wyniknąć może, gdy z natury długie jednosylabne do trocheusza albo daktyla są przyłączone, n. p. wieńczy skroń, wyjdzie na szczyt. Zakończenie męzkie wyraża się w muzyce kadencyami męzkiemi, w których ostatnia sylaba długa na mocny punkt taktu pada; n. p.



dzień, w pień, są zakończenia męzkie.

Zakończenia żeńskie z natury są łagodne tak w rytmach jak i w muzyce; zakończenia zaś męzkie w muzyce silnie uderzają i do malowania gwałtownych namiętności bardzo są dzielne; n. p.



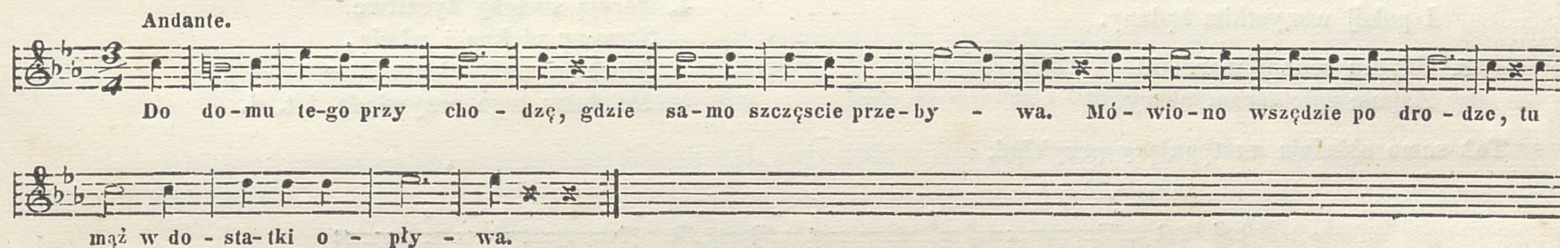


W tej melodyi kadencye męzke: moc, noc, ślub, skroń, padają na mocny punkt taktu i mocno słuchacza uderzają. Lepiej jeszcze dla muzyki, gdy męzkie i żeńskie zakończenia są mieszane n. p. czy do chmur wypali, czy w przestrzeń wśród pól. Tu zwiérza powali, ztąd leci grad kul.

§. 32. Jak melodyą urządzić należy, kiedy krótkie sylaby na mocne punkta, długie zaś na odbitkę wypadają?

Lepiej byłoby w prawdzie, gdyby rytmy do śpiewu przeznaczone wszystkie albo jambicznie albo trochaicznie się zaczynały; gdy jednak tak wielkiej usilności od poetów wymagać nie można, trzeba więc kompozytorowi wiedzieć, jak melodyą urządzić ma, kiedy mu krótkie sylaby na mocne punkta, długie zaś na odbitkę wypadają. Połóżmy n. p. niech kompozytor ułoży melodyą do pieśni znanej, w której Homer jako staruszek kaleka żebrze o jałmużnę. Pierwsza strofa tej pieśni zaczyna się amfibrachicznie, n. p.: Do domu tego przychodzę; gdzie samo szczęście przebywa. Mówiono wszędzie po drodze; tu mąż w dostatki opływa.

Do tej strofy możnaby ułożyć melodyą z odbitką, w której sylaby początkowe: do, gdzie, mo, tu, wypadłyby na nią, tak:

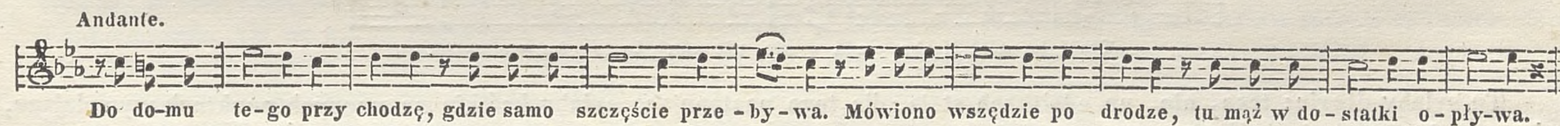


Ale że tu druga strofa odmiennego jest zaczęcia, tak: niechaj otworzą te wrota; skarb tu wnijdzie nieprzebrany. Za nim cześć, zdrowie, ochota; i pokój wszystkim żądany.

A zatém melodya pierwszej strofy z odbitkami nie mogłaby się zdać do drugiej, bo długie sylaby: nie, skarb, wypadłyby na odbitkę; krótkie zaś: chaj, tu, na uderzenie taktu, co uczyniłoby prozodyą fałszywą.

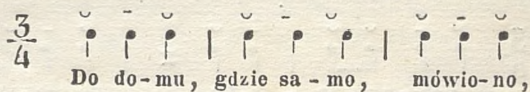
W takim razie może sobie kompozytor dwojako zaradzić:

a) Może całą pierwszą miarę wziąść na odbitkę, którym to sposobem wszystkie wiérsze jednakowej formy melodyą otrzymają, n. p. tak:

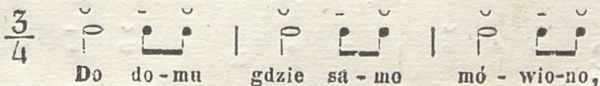


b) Albo też może do wszystkich wiérszów ułożyć melodyą bez odbitki, w czém jednak następującą regułę uważać należy.

Doświadczenie nam wskazuje, że jako różnej przeciągłości sylaby równo wymówione prozodyi nie psują, tak też i równo wyśpiewane tejże nie szkodzą. Lepiej jest czytać albo śpiéwać przeciągło: do domu, gdzie samo, mówiono, tu mąż w do, albo tożsamo skróconym sposobem: do domu, gdzie samo, mówiono, niźli: do domu, gdzie samo mówiono. Ztąd wynika, że jeżeli krótką sylabę na mocnym punkcie położyć chcemy, trzeba z nią następujące dwie lub przynajmniej jednę notę w przeciągłości zrównać, lepiej bowiem w muzyce wypadnie tak:



niźli tak:



Wspierając się na tej regule, możnaby do tejże pieśni Homera ułożyć melodyą bez odbitki następującym sposobem.

Andante.

Do do - mu te - go przy cho - dzę, gdzie sa - mo szczę - ście prze - by - - wa,

Mó - wio-no wszę-dzie po dro - - dze, tu mąż w do - sta - tki o - pły - - wa.

Ta melodya może się do następujących wszystkych strofów zdać bez nadwerężenia ich deklamacyi.

2. Niechaj otworzą te wrota!
Skarb tu wnijdzie nieprzebrany;
Za nim cześć, zdrowie, ochota
I pokój wszystkim żądany.

3. Użytku rodzaj wszelaki
Zajmie śpichlerze, obory,
Pełne owoców przetaki,
Pełne warzywa komory.

4. Narają swachy życzliwe
Synowę piękną i młodą,
Niech ją muły niepotkliwe
Do domu tego przywiodą. i t. d.

Toż samo objaśnia następujący przykład.

Andante.

Gdy spotka mię zda - le - ka, jak od o - gnia u - cie - ka.

Tu sylaba (od) krótka na mocnym punkcie wypada, z tej przyczyny sylaba długa (o) po niej na słabym punkcie wypadająca równej przeciągłości otrzymuje notę.

Także też, jeżeli długą sylabę na słabym punkcie, n. p. na odbitce położyć wypadnie, w takim razie dla złagodzenia deklamacyi, następującą sylabę krótką na mocnym punkcie wypadającą z poprzedzającą zrównać, to jest, równej przeciągłości notę jej dać muszę; n. p.

Trze - ba mieć li-che zda - nie, nie znać, że to ko - cha-nie.

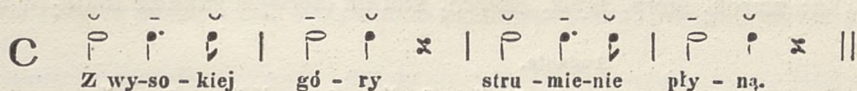
Tu sylaby długie: trze, nie, na odbitkach stoją, dla tego następujące sylaby krótkie na mocnych punktach wypadające, równą z niemi przeciągłość mają.

Jeżeli melodya koniecznie wymaga, aby sylaba krótka na mocnym punkcie przeciąglejszą otrzymała notę, niżli po niej następująca długa, wtenczas po niej (po długiej) następujące sylaby niechaj równej przeciągłości otrzymają noty; długa bowiem sylaba tylko na mocnym punkcie przeciągłością swoją odznaczać się może, na słabym zaś z inszemi się zrównać powinna; n. p.

lepiej tak: 3/4 W zie - lonym ga - i - ku, pta - szę-ta śpié - wa - ją
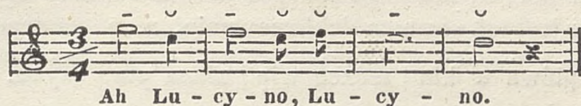
niżli tak: 3/4 W zielo - nym ga - i - ku, pta-szę - ta śpié - wa - ją.

lepiej tak: C Z wy-so-kiej gó - ry stru - mie - nie pły - ną.
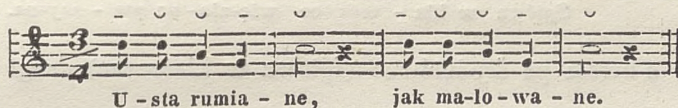
niżli tak: 

§. 33. Kiedy krótkie sylaby w zakończeniu rytmów na mocnym punkcie stać mogą?

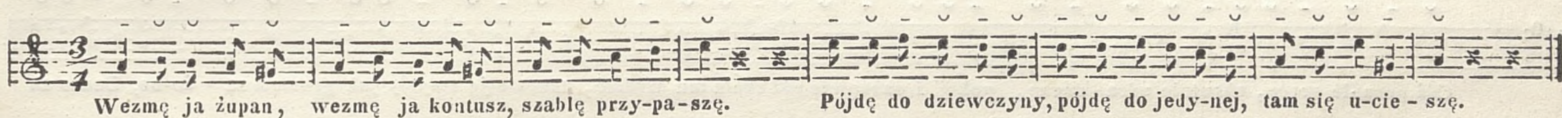
Aby krótka sylaba w zakończeniu rytmów na mocnym punkcie stać mogła, potrzeba, aby ją w poprzedzającym takcie jedna przeciąglejsza albo dwie równe noty poprzedzały; n. p.



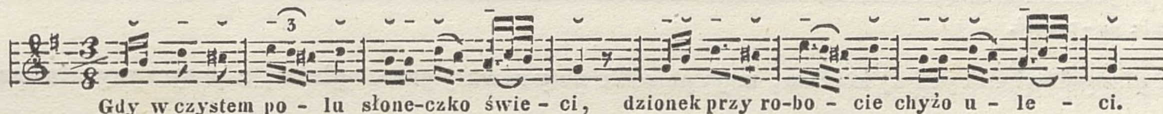
Tu ostatnia krótka sylaba (no) na mocnym punkcie dobrze stoi, bo ją długa sylaba (cy) w całym takcie przeciągniona poprzedza. Tu okazuje się jeszcze jeden przykład.



Tu sylaby krótkie (ne) stoją dobrze na mocnym puncie, bo ich dwie długie noty równe poprzedzają.
Ta reguła polskim rytmom bardzo sprzyja, z której dawne oryginalne piosnki podobne zakończenia mające usprawiedliwić można; n. p.



Tu sylaba (szę) krótka na mocnym punkcie dobrze stoi, bo ją dwie równe poprzedzają noty. Toż samo obiaśnia się w następującym przykładzie.



Tu sylaba krótka (ci) na mocném uderzceniu dobrze stoi, bo ją noty: świe, le, na słabym punkcie stojące w równej przeciągłości poprzedzają.

§. 34. O dołożeniu melodyi do wiérszów długich.
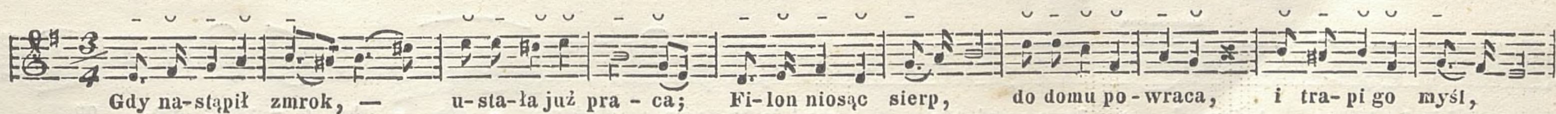
Długie wiérsze są 10, 11, 12, 13, sylabne, które z pewném odetchnieniem czyli przepołowieniem w środku czytane bywają, to jest, które mają średniówkę. W dołożeniu melodyi do wiérszów długich trzeba uważać na ich zaczęcie, średniówkę i zakończenie. Co się tyczé zaczęcia i zakończenia melodyi w wiérszach długich, wszystko takim samym sposobem działa się, jakeśmy to dopiéro w wiérszach długich widzieli, tu więc tylko jeszcze o średniówce mam powiedzieć.
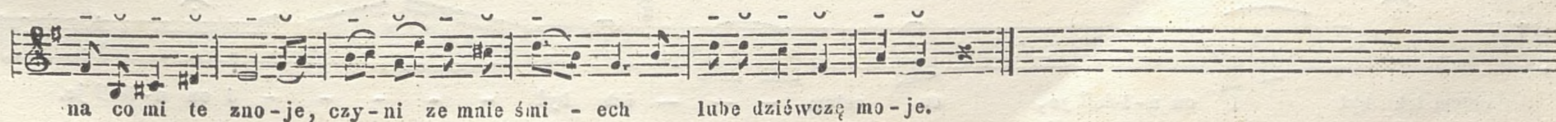
Średniówka jest męzka lub żeńska. Jeżeli się odetchnienie w wiérszu na długiej sylabie opiéra, takowa jest męzka, jeżeli na krótkiej nazywa się żeńska; n. p. Każdy srogi cios, przyjmę z twojej ręki. Słodka dla mnie śmierć niczém srogie męki. W tych wiérszach jest średniówka męzka, w następujących zaś: Straciłem spokojność, tracę moje zdrowie, czcza tylko nadzieja snuje się w mej głowie, jest średniówka żeńska.

W dołożeniu melodyi do wiérszów długich następujące reguły uważać należy we względzie średniówki.

1. Męzka średniówka powinna paść na mocny, żeńska na słaby punkt taktu; n. p.

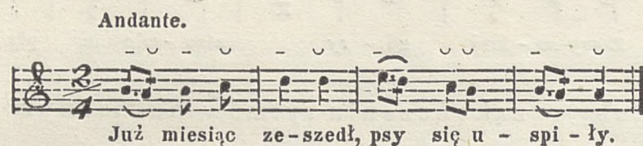
Andante.





Tu męzka średniówka: zmrok, sierp, myśl, śmiech, stoi na mocnym punkcie taktu, w następującym przykładzie okazuje się średniówka żeńska.

Andante.
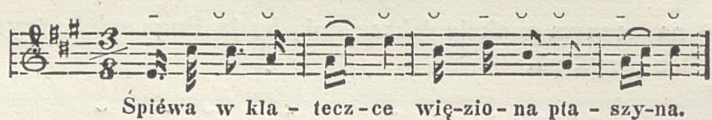


Tu żeńska średniówka (zeszedł) na słabym punkcie się opiéra.

2. W dołożeniu melodyi do wierszów długich istotnego przepołowienia trzymać się trzeba, to jest, tak ją układać, jak się czyta, nie jak się skanduje, bo śpiewanie jest toż samo co deklamowanie, n. p. następujący wiérsz skanduje się tak:

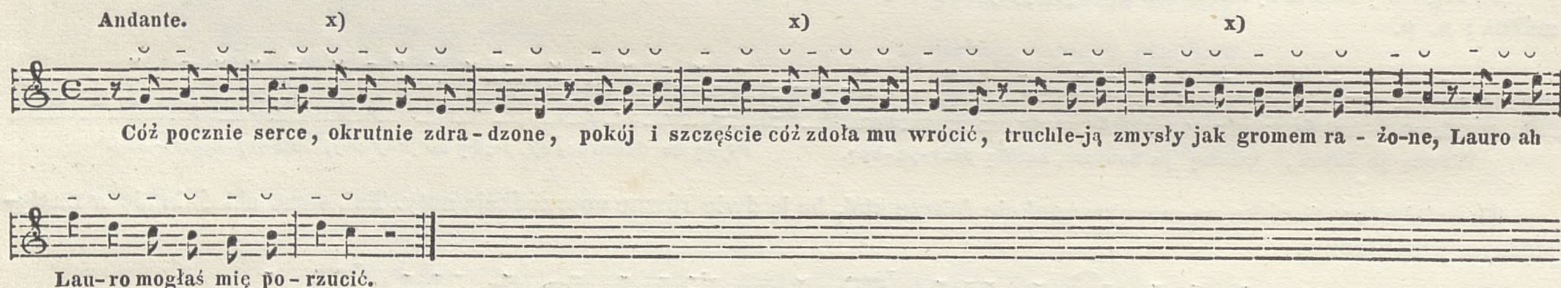
Śpiéwa w kla | teczce wię | ziona pta | szyna.

Śpi wa się tak:



Tu pierwszy zarys odpowiada s'owom po średniówce (śpiewa w klateczce) drugi zarys odpowiada drugiej połówce wiérsza (więziona ptaszyna).

3. Jeżeli się druga połówka wiérsza (miarkując od średniówki) na krótką sylabę zaczyna, w tym razie po niej następujące noty z nią zrównane być powinny, z przyczyny wyżej powiedzianej; n. p.
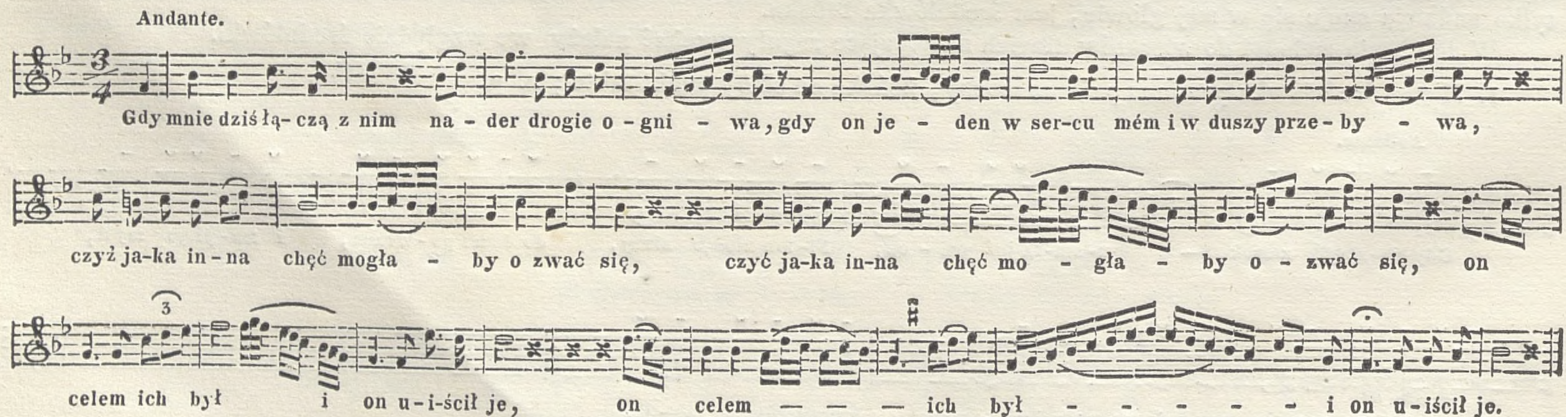


Tu sylaby na przepołowieniu pod x) krótkie, mają po sobie noty równej przeciągłości, z przyczyny wiadomej.

§. 35. O dołożeniu melodyi do wiérszów mieszanych.

Mieszane rytmy są, które się liczbą sylab albo liczbą miar od siebe różnią. W dołożeniu melodyi do wiérszów mieszanych uważać należy, czyli mogą na równe strofy być podzielone lub nie? i czyli do wszystkich strofów jednakowa melodya zdać się może? Jeżeli mieszane wiérsze na równe strofy podzielone być mogą, trzeba melodyą tak ułożyć, aby najporządniejszą symetryą miała i nierówność rytmów pokryła. Jeżeli zaś rytmy na równe strofy podzielone być nie mogą, albo też melodya do pierwszej strofy ułożona do drugiej zdać się nie może, trzeba do różnie rozporządzonych rytmów co raz inszą układać melodyą, albo, gdy ją trudno co do charakteru z rytmami zgodzić, można wprowadzić recytatyw.

Ody, dytyramby, kompozytorowi w ułożeniu melodyi wielką trudność zadają, a nawet rzadko z muzyką ułożone być mogą, gdyż mają zwroty nieregularne, ton wysoko poetyczny, afekta raptownie zmieniane, miary wiérszów nierówne podług fantazyi ułożone, do takowych porządnej melodyi dołożyć nie można, tu gdzieś niegdzieś recytatywów użyć można.

Przykład melodyi dołożonej do rytmów mieszanych z opery: Niema z Portici Obera.



Z resztą w dołożeniu melodyi do rytmów mieszanych wszystko to zachować należy, co już wyżej o zaczęciu, średniówce i zakończeniu rytmów powiedziałem.

Z tego, co się tu o prozodyi, stosunku muzyki z poezyą i dołożeniu melodyi do rytmów powiedziało, wyrozumieć można, że kompozytor układając melodyą do rytmów, lub też dokładając wiérsze do gotowej melodyi, powinien koniecznie z poezyą być oswojony. Zważając ten przedmiot, łatwiej zdaje się do rytmów komponować melodyą, niźli do gotowej melodyi dokładać rytmy, której też to właśnie trudności doznają poeci i muzycy w przekładaniu oper na polski język. Jeżeli bowiem poeta przenosi z obcego języka rytmy tylko co do ich myśli, a nie ułoży w nich tej samej ilości sylab i nie zgodzi ich z miarami rytmów oryginalnych, takowe wiérsze do muzyki gotowej zdać się nie mogą, bo albo sylab braknie, które z mozolną pracą do nót naciągać trzeba, albo ich nadto będzie, które w muzyce pomieścić nie można; a co najgorsza, gdy się miary rytmów do gotowej melodyi nie zdadzą, wypadną fałszywe wysłowienia, kiedy trocheusze zamienią się w jamby, daktyle amfibrachicznie śpiewać się muszą, nic takiego błędu ani złagodzić ani usprawiedliwić potrafi, a śpiew tego rodzaju czyni na ucho Polaka nieprzyjemne wrażenie.

Zważając wielkie trudności, które w tłomaczeniu oper na polski język zachodzą, życzyłbym, aby poeci dla ulżenia sobie tej mozoły raczej o ułożenie sylab i miar, jak są w oryginale, niźli o rymowanie starali się; bez rymowania prędzej obejść się można, niźli narażać akcent języka na fałszywe wysłowienie, które zawsze jest nieprzyjemne i sławie literatury naszej szkodzące.

Część druga.

O harmonii.

Wstęp.

Harmonia jest połączenie kilku tonów zgodnych w jednę mile brzmiącą całość. To połączenie dzieje się w pewnym od natury przeznaczonym porządku i związku. Do wyjaśnienia tego przedmiotu trzeba poznać, jak się pojedyńcze tony łączą w akordy, a potém jaki tych akordów związek i kolejny jest porządek.

Akordy w ogólności są dwojakie, pierwotne (radykalne) i pochodzące (derywacyjne). Akordy pierwotne składają się z trzech tonów skali diatonicznej, dla tego się nazywają trojtony.

Najpierwej mówić będę o akordach pierwotnych, potém o derywacyjnych, a gdy ich rodzaje i naturalny związek wymiarkujemy, okażę ich modulacyą, a to będzie przedmiotem tej drugiej części.

Rozdział pierwszy.

O trojtonach czyli akordach pierwotnych i ich naturalnym związku.

§. 36. O trojtonie.

Najpryncypalniejszy akord w harmonii jest trojton (*trias harmonica*) który się z toniki, z tercyi i kwinty składa (§. 3.) Skład trojtonu zastanawiał od dawna badaczów natury. Niektórzy twierdzili, iż jego harmonia we wszystkich dźwięcznych ciałach znajduje się, co zdaje się poniekąd rzeczywistą prawdą; uderzmy bowiem dzwon wielki, w jego dźwięku usłyszemy nietylko jeden ton ale oraz wiele innych, z których najwyraźniej dają się słyszéć te, które w trojtonie harmonizują. Po stronie na skrzypcach lub basetli smyczkiem grajmy, letko palcem co raz do góry posuwając, usłyszemy w niektórych odległościach tony trojtonu jeden po drugim co raz w wyższych tonach się odzywające, pomiędzy którémi ton wyciągnionej strony jest ich podstawą czyli toniką; n. p. gdy strona ma ton C, na niej odzywają się tony jeden po drugim następujące:

Zweyter Theil.

Von der Harmonie.

Eingang.

Die Harmonie ist die Verbindung mehrerer Töne, welche geeignet sind, ein angenehmes Ganze zu bilden. Diese Verbindung geschieht in einer gewissen von der Natur bestimmten Ordnung und Folge. Damit dieser Gegenstand einleuchtend werde, muss man zuerst wissen, wie die einzelnen Töne sich in Accorde vereinigen, und sodann, in welcher Verbindung und natürlichen Ordnung dieselben unter einander stehen.

Die Accorde sind überhaupt zweyfacher Art: Stamm- oder ursprüngliche, und abgeleitete Accorde. Die Stamm-Accorde sind aus drey Tönen der diatonischen Leiter zusammengesetzt, wesshalb sie auch Dreyklänge genannt werden.
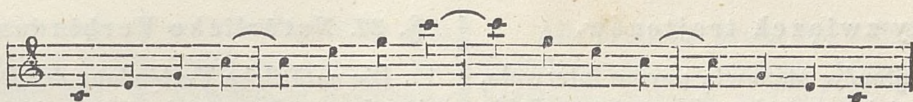
Ich will zuerst von den ursprünglichen, dann von den abgeleiteten Accorden sprechen, und wenn ich sowohl ihre Arten, als auch ihre natürliche Verbindung nachgewiesen habe, werde ich bemüht seyn, ihre Modulation zu erforschen. Dieses wird der Inhalt des zweyten Theiles seyn.

Erster Abschnitt.

Von den Dreyklängen oder den Stamm-Accorden und ihrer natürlichen Verbindung.

§. 36. Von dem Dreyklange.

Der vorzüglichste Accord in der Harmonie ist der Dreyklang (*trias harmonica*), welcher aus dem Grundtone, der Terz und der Quinte zusammengesetzt wird. (§. 3.) Die Bildung des Dreyklanges hat schon von jeher die Naturforscher beschäftigt, und einige derselben haben behauptet, was auch zum Theil gegründet zu seyn scheint, dass die Harmonie des Dreyklanges in allen klingbaren Körpern angetroffen werde. Wenn wir an eine grosse Glocke schlagen, so werden wir nicht bloss einen Ton hören, sondern mehrere andere Töne zugleich, von denen diejenigen am vernehmbarsten seyn werden, welche im Dreyklange harmonisch tönen. Wenn wir auf einer Saite der Violine oder des Violoncells mit dem Bogen spielen, und zugleich auf derselben Saite mit dem Finger leise in die Höhe schleifen, so vernehmen wir in gewissen Entfernungen die Töne des Dreyklangs, wie solche einer nach dem anderen in immer höheren Tönen laut werden, und von denen der Ton der gespannten Saite der Grundton oder die Tonica ist. Ist z. B. der Ton der gespannten Saite c, so werden die nach einander laut werdenden Töne folgende seyn:



Także też i kolumna powietrza w każdej trąbie ma w pewnych swoich punktach tony trojtonu, bo te najłatwiejsze są do wydęcia. Każda trąba ma w sobie naturalne tony następujące:

So hat auch die Luftsäule in einer jeden Trompete an gewissen Stellen die Töne des Dreyklangs, und diese sind am leichtesten zu blasen. Jede Trompete besitzt folgende natürliche Töne:



Tony trojtonu zawsze ku wzajemnemu złączeniu sympatyzują; gdy się jeden odezwie, i drugie do odezwania pobudza, co stwierdza doświadczenie: Gdy kilka stron obok siebie w różnych tonach są nastrojone, a gdy się jedna z nich odzywa, insze się z nią odzywają a najszczególniej te, które z nią trojton składają. Toż samo doświadczamy, gdy mocny ton na jakowym instrumencie w pokoju albo na organie w kościele się odzywa, ten pobudza do zedrzenia podłogi, okna, śklanki, ławki, stoły i. t. d. które swoim dźwiękiem ku trojtonowi sympatyzują. Te postrzeżenia prowadzą nas na domysł, że ztądto zapewne harmonią trojtonu najlepiej pojmujemy i lubimy, iż nasz zmysł słuchu równie jak insze ciała do pojęcia jej najlepiej jest uorganizowany, a że nam się cała harmonia podoba, to ztąd pochodzi, że się na trojtonach wspiéra.

Die Tone des Dreyklanges sind immer zu einer wechselseitigen Vereinigung geneigt, so dass, wenn der eine erklingt, auch die anderen zum Nachklange geweckt werden. Dieses bestätigt auch die Erfahrung. Wenn mehrere Saiten nebeneinander in verschiedenen Tönen gespannt sind, und eine davon angeschlagen wird, so ertönen auch andere mit derselben und am stärksten jene, welche mit ihr den Dreyklang bilden. Dasselbe wird wahrgenommen, wenn in einem Zimmer auf einem Instrumente oder in der Kirche auf der Orgel ein starker Ton sich hören lässt, dieser bewirkt ein Erzittern des Fussbodens, des Fensters, des Tisches, eines Glases oder einer Bank u. s. w. und erweckt hiedurch einen Klang, der mit dem Dreyklange sympathisirt. Diese Wahrnehmung führt uns zu der Erkenntniss, dass wir nur desshalb die Harmonie des Dreyklanges am besten begreifen und mit Vergnügen hören, weil unser Gehör gleich andern Körpern zum Auffassen des Dreyklanges am geeignetsten gebildet ist, und dass uns die ganze Harmonie desshalb gefällt, weil sie auf Dreyklängen beruhet.

Pytagorejscy filozofowie tego byli zdania, że skład harmoniczny trias nietylko w organicznych ale nawet w rzeczach pod zmysły niepodpadających znajduje się, i tak, że pomiędzy początkiem, środkiem i końcem, pomiędzy przeszłością, teraźniejszością i przysłością, — między wszystkiemi ciałami niebios —, pomiędzy trzema emanacyjnemi inteligencyami bogów, demonów, heroów, *trias harmonica* znajduje się.

Die pythagoräischen Philosophen waren der Meinung, dass die harmonische Trias nicht bloss in den organischen, sondern auch in solchen Dingen anzutreffen sey, welche nicht in die Sinne fallen, und dass sonach in den Begriffen, Anfang, Mitte und Ende, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, unter allen Himmelskörpern, unter den drey Emanations-Intelligenzen der Götter, Dämonen und Heroen, die harmonische Trias sich befinde.

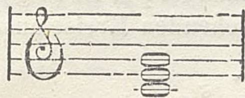
Jakiekolwiek dawnych i teraźniejszych filozofów są o trojtonie domysły, nie chcemy tu wchodzić, do naszego bowiem przedmiotu tylko tyle wiedzieć należy, że trojton jest fundamentem całej harmonii, któráto główna tego dzieła zasada w ciągu tej nauki udowodni się.

Welche Ansichten jedoch ältere und neuere Philosophen von den Dreyklange hegten, wollen wir nicht untersuchen, da für unsern Zweck zu wissen genügt, dass der Dreyklang die Grundlage der ganzen Harmonie sey. Dieses wird als Grundsatz unserer Theorie angenommen und nachgehends bewiesen.

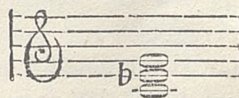
Trojton składa się z toniki, z tercyi i kwinty czystej. Tonikę każdego trojtonu nazywamy także ton gruntowny albo baza. Jeżeli do trojtonu wchodzi tercya wielka, takowy nazywa się dur, major, wesoły; jeżeli mała, jest trojton mol, minor, smutny; n. p.

Der Dreyklang ist aus der Tonica der Terz und der Quinte zusammengesetzt. Die Tonica eines jeden Dreyklanges, wird auch der Grundton oder die Basis genannt. Fällt in den Dreyklang die grosse Terz, so nennt man ihn dur, major, heiter, kommt in demselben die kleine Terz vor, so ist er moll, minor, traurig; z. B.

Trojton dur
Dreyklang Dur



Trojton mol
Dreyklang Moll



Każda tonacya ma swój właściwy trojton, a zatém jest ich dwanaście dur i tyleż mol.

Trojtony pojedyńczo uważane żadnego nie mają znaczenia dopóki nie są z sobą przynależycie połączone. Zobaczmyż jaki ich jest naturalny związek.

Jede Tonart hat ihren eigenen Dreyklang, und desshalb gibt es 12 Dur- und ebenso viele Moll-Dreyklänge. Die Dreyklänge, einzeln betrachtet, haben keine Bedeutung, so lange man sie nicht unter einander verbindet; wir wollen daher sehen, wie ihre natürliche Verbindung beschaffen sey.

§. 37. Naturalny związek trojtonów.

Związek naturalny trojtonów stanowią pewne interwale, które się pomiędzy bazami ich znajdować powinny. Jakie zaś interwale natura do związania dwóch trojtonów przeznaczyła, te trzeba nam w harmonii trojtonu poszukiwać, a to dla tego, bośmy dopiéro powiedzieli, że skład trojtonu jest fundamentem całej harmonii, a zatém i związek trojtonów obok siebie stojących z niego brać należy.

Abyśmy ten związek lepiej wyrozumieli, analizujmy trojton i zobaczmy jakie interwale harmoniczne w nim się zawierają, które do związania jednego trojtonu z drugim służyć mają. Połóżmy n. p. trojton dur c e g, tu w nim znajdujemy trzy interwale: c g, jest interwal kwinty czystej, c e jest interwal tercyi wielkiej, e g jest interwal tercyi małej. Równie też i w trojtonie mol, n. p. c es g, znajdują się także takie same trzy interwale, to jest kwinty czystej, tercyi wielkiej i małej.

Toż samo w nótach:

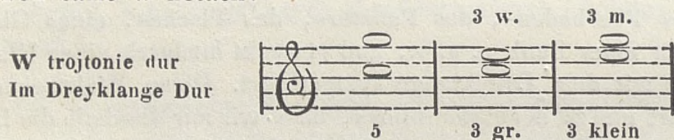
§. 37. Natürliche Verbindung der Dreyklänge.

Die natürliche Verbindung der Dreyklänge bestimmen gewisse Intervalle, welche sich zwischen ihren Grundtönen befinden. Die Intervalle, welche die Natur zur Verbindung der Dreyklänge bestimmte, müssen in der Harmonie des Dreyklanges gesucht werden, da es einleuchtend ist, dass, wenn der Bau des Dreyklanges, wie oben bemerkt wurde, die Grundlage der ganzen Harmonie ist, auch die Verbindung der neben einander stehenden Dreyklänge aus der Zusammensetzung (dem Baue) des Dreyklanges genommen werden müsse.

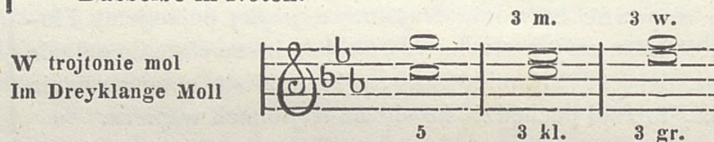
Um die Natur dieser Verbindung besser zu begreifen, wollen wir den Dreyklang analysiren und sehen, welche in demselben begriffene harmonische Intervalle zur Verbindung eines Dreyklanges mit einem andern dienlich seyn werden. Betrachten wir den Dur-Dreyklang ceg, so finden wir in demselben drey Intervalle: cg ist das Intervall der reinen Quinte, ce der grossen Terz, eg der kleinen Terz. So finden wir auch in dem Moll-Dreyklange c es g, dieselben drey Intervalle, d. i. der reinen Quinte, der grossen und der kleinen Terz.

Dasselbe in Noten.

W trojtonie dur
Im Dreyklange Dur



W trojtonie mol
Im Dreyklange Moll



Otóż te wyrażone interwale natura do związania dwóch trojtonów przeznaczyła, bo jako nam jest przyjemna zgodność trzech tonów w trojtonie połączonych, tak nam się też równie podoba, gdy tony dwóch trojtonów po sobie następujących w takim samym harmonicznym związku słyszeć się dają.

Tu w tém miejscu czynię czytelnika uważnym, że lubo w jednym trojtonie dur albo mol trzy interwale harmoniczne widzimy, w istocie jednak jest ich tylko dwa, bo tercya wielka i mała jednego rodzaju stanowi związek. Ztąd wynika dwóch trojtonów obok siebie stojących dwoisty, to jest kwint- i tercinterwalowy związek. Zobaczmy ich z osobna.

Diese Intervalle hat die Natur zur Verbindung zweyer Dreyklänge bestimmt, denn so wie uns die Uebereinstimmung der drey in einem Dreyklange vereinigten Töne gefällt, so gefällt es uns auch, wenn die Töne von zwey auf einander folgenden Dreyklängen in derselben harmonischen Verbindung sich hören lassen.

Hier ist zu bemerken, dass, wenn wir auch in einem Dur- oder Moll-Dreyklange, drey harmonische Intervalle finden, ihrer dennoch eigentlich nur zwey sind; da die grosse und kleine Terz die Verbindung einer Art bildet. Daraus geht eine zweyfache Verbindung zweyer neben einander stehender Dreyklänge hervor; die Verbindung mittelst der Quinte und jener mittelst der Terz.

Wir wollen diese beyden Verbindungen prüfen.

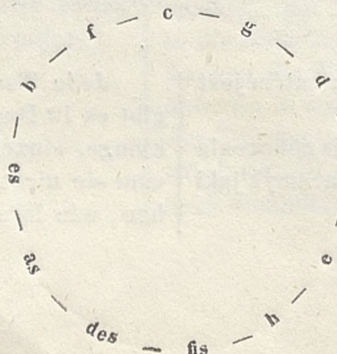
§. 38. I. Kwint-interwalowy związek.

Jeżeli między bazamy dwóch trojtonów obok siebie stojących znajduje się interwal kwinty czystej, takowy nazywa się kwintinterwalowy związek. Że ten związek jest harmoniczny, obiaśnia się z pojedyńczych tonów trojtonu, to jest, jako dwa tony jednego trojtonu w kwintinterwalu wraz się odzywające n. p. $\frac{g}{c}$ są do słuchania przyjemne, tak też między temi samemi tonami jest taż sama harmonia przyjemna, gdy jeden po drugim n. p. c-g słyszeć się daje, co okazuje się tak:

§. 38. I. Von der Quint-Intervall-Verbindung.

Wenn zwischen den Grundtönen zweyer neben einander stehender Dreyklänge das Intervall der reinen Quinte sich befindet, so nennt man ein solches Intervall die Quint-Intervall-Verbindung. Dass diese Verbindung harmonisch sey, erkennt man aus den einzelnen Tönen des Dreyklanges; so wie nähmlich zwey im Intervalle der Quinte stehende Töne des Dreyklanges zu gleicher Zeit angeschlagen, z. B. $\frac{c}{g}$, angenehm erklingen, eben so harmonisch klingen sie auch, wenn sie nach einander, z. B. c-g, sich hören lassen. Dieses wird im nachstehenden Kreise anschaulich gemacht.

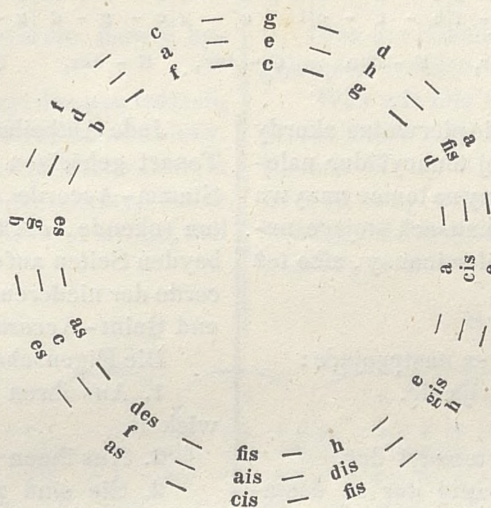
Tony w kwint-interwalowym związku



Töne in der Quint-Intervall-Verbindung

Wtém kole wszystkie tony są w kwintintcrwalowym związku. Wystawmy sobie, iż każdy z nich jest baza, i postawmy na każdym trojtony dur, te wypadną w następującym porządku:

Alle in diesem Kreise sich befindenden Töne stehen in einer Quintintervall-Verbindung. Wenn wir einen jeden derselben zur Basis annehmen, und auf jeden derselben einen Dreyklang bilden, so werden solche in folgender Ordnung erscheinen:



Koło trojtonów dur.

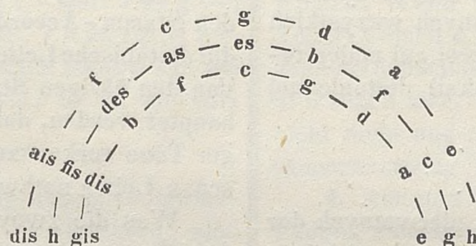
Kreis der Dur-Dreyklänge.

Tu widzimy, że jako bazy w kwintinterwalowym związku po sobie następujące z przyjemnością jeden po drugim słyszane były, tak też i postawione na nich trojtony takiż sam harmoniczny związek mają.

Toż samo rozumiéć należy o kwintinterwalowym związku trojtonów mol, co w następującym kole okazuje się.

Hier sehen wir, dass, so wie die in einer harmonischen Quint-Verbindung auf einander folgenden Grundtöne sich angenehm hören liessen, auch die auf denselben gebauten Dreyklänge dieselbe wohllautende (harmonische) Verbindung haben.

Dasselbe gilt auch von der Quint-Intervall-Verbindung der Moll-Dreyklänge, welches der nachstehende Kreis ersichtlich macht.



Koło trojtonów mol.

Kreis der Moll-Dreyklänge.

dis h gis

e g h

Tu widzimy, że bazy i wszystkie tony trojtonów mol są w kwintinterwalowym związku. Na takiém uporządkowaniu trojtonów w kwintinterwalowym związku fundują się pierwotne akordy, o których rzecz następuje.

Hier sehen wir, dass die Grund- und alle Töne des Dreyklanges in einer Quint-Verbindung angenehm in das Ohr fallen. Auf dieser Reihenfolge der Dreyklänge in der Quint-Verbindung gründen sich die Stamm-Accorde, von denen im nachfolgenden §. gehandelt wird.

§. 39. Pierwotne akordy.

Akordy pierwotne są trojtony w kwintinterwalach obok siebie stojące, które fundament harmonii w obrębie każdej tonacyi stanowią. Jako do złożenia melodyi natura siedm tonów w skali diatonicznej postanowiła, tak też do złożenia harmonii w obrębie jednej tonacyi trzy pierwotne akordy są przeznaczone.

Okazane koła trojtonów w kwintinterwalowym związku zawiérają w sobie pierwotne akordy każdej tonacyi, gdy bowiem z nich po trzy trojtony obok siebie stojące weźmiemy, te stanowią pierwotne akordy w obrębie tonacyi swojej działające.

§. 39. Stamm-Accorde.

Stammaccorde sind Dreyklänge, welche in Quint-Intervallen neben einander stehen, und die Grundlage der Harmonie in jeder Tonart bilden. So wie die Natur sieben Töne in der diatonischen Leiter zur Bildung der Melodie angewiesen hat, so sind auch zur Bildung der Harmonie in dem Umfange einer jeden Tonart drey in der Quint-Intervall-Verbindung stehende Accorde bestimmt.

Die eben angeführten Kreise enthalten die Stamm-Accorde einer jeden Tonart, denn wenn wir drey neben einander stehende Dreyklänge zusammen fassen, so bilden dieselben jedesmahl die Stamm-Accorde in der eigenen Tonart.

Pierwotne akordy dur. | Stamm-Accorden Dur.

5	4	3	2	1	2	3	4	5	
as - es - b	es - b - f	b - f - c	f - c - g	c - g - d	g - d - a	d - a - e	a - e - h	e - h - fis	i t. d.
f - c - g	c - g - d	g - d - a	d - a - e	a - e - h	e - h - fis	h - fis - cis	fis - cis - gis	cis - gis - dis	u. f. w.
des- as - es	as - es - b	es - b - f	b - f - c	f - c - g	c - g - d	g - d - a	d - a - e	a - e - h	
As - dur,	Es - dur,	B - dur,	F - dur,	C - dur,	G - dur,	D - dur,	A - dur,	E - dur.	

Tu każdy osobny oddział zawiéra w sobie pierwotne akordy w związku kwintinterwalowym do każdej tonacyi dur należące; z tych ako dów środkowy postawiony na tonice nazywa się akord tonikalny, skrajnie zaś na dominansach stojące nazywają się akordy spodniej i wierzchniej dominansy, albo też jeden kwart, drugi kwintakord.

Własności pierwotnych akordów dur są następujące:

1. Z tonów ich skala diatoniczna rozwija się.

2. Składa się kadencya harmoniczna tonacyi dur.

3. Do harmonizowania skali diatonicznej dur są dostateczne.

4. Są podstawą akordów derywacyjnych. Zoboczmy to z osobna.

Co do pierwszej własności, że z tonów rzeczonych trzech akordów pierwotnych skalę diatoniczną ułożyć można, tu się dowodzi praktyczie: Weźmy pierwotne akordy tonacyi C-dur, które są: tonikalny c e g, kwartakord f a c, kwintakord g h d, z tych można ułożyć skalę diatoniczną dur: c d e f g a h c. — Także też równie z trzech pierwotnych akordów tonacyi G-dur: g h d, c e g, d fis a, rozwinie się skala diatoniczna g a h c d e fis g. Toż samo o akordach pierwotnych wszystkich tonacyj rozumieć należy, że w nich ani więcej ani mniej tonów nie masz tylko tyle, ile do złożenia skali diatonicznej potrzeba.

Co do drugiej własności, że z akordów pierwotnych dur kadencya właściwa tonacyi składa się, to się udowodnia z doświadczenia, że kadencye harmoniczne albo się tylko z dwóch pierwotnych akordów to jest, z kwint- i tonikalnego akordu składają, albo też w nich i kwartakord wchodzi; n. p.

Jede Abtheilung begreift in sich die zu einer jeden Dur-Tonart gehörigen und in einer Quint-Verbindung stehenden Stamm-Accorde, von denen der mittlere und auf den Grundton ruhende, der Grund- oder Tonical-Accord heisst, die zu beyden Seiten auf den Dominanten ruhenden Accorde aber, Accorde der niederen und oberen Dominante, oder auch der Quart- und Quint-Accord genannt werden.

Die Eigenschaften der Stamm-Accorde dur sind folgende:

1. Aus ihren Tönen wird die diatonische Leiter dur entwickelt.

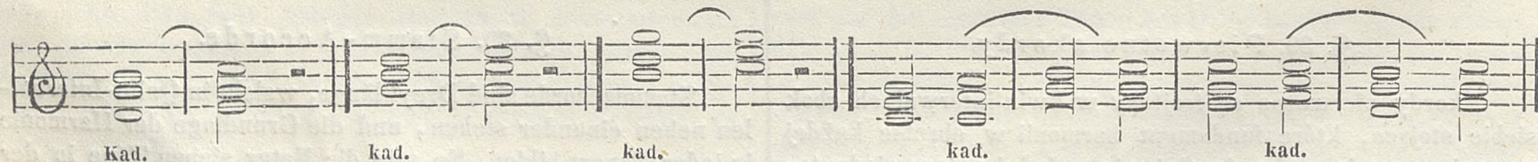
2. Aus ihnen wird die harmonische Dur-Cadenz gebildet.

3. Sie sind zur Harmonisirung der diatonischen Leiter hinreichend.

4. Sie sind die Grundlage der abgeleiteten Accorde. Wir wollen jede Eigenschaft einzeln betrachten.

Die erste dieser Eigenschaften, dass aus den Tönen der genannten Stamm-Accorde die diatonische Leiter entwickelt werden könne, mag hier practisch dargethan werden. Betrachten wir die Stamm-Accorde der Tonart C-dur. Diese sind: der Tonical-Accord ceg, der Quart-Accord fac und der Quint-Accord ghd. Aus diesen kann man die diatonische Leiter C-dur, c d e f g a h c, zusammensetzen. Auf gleiche Weise geht aus den Stamm-Accorden der Tonart G-dur, ghd, ceg, d-fis a, die diatonische Leiter g a h c d e fis g, hervor. Eben so kann auch von den übrigen Stamm-Accorden in allen Dur-Tonarten behauptet werden, dass in denselben nicht mehr und nicht weniger Töne vorkommen, als zur Zusammensetzung der diatonischen Leiter nothwendig sind.

Was die zweyte Eigenschaft betrifft, dass nähmlich aus den Stamm-Accorden der Dur-Tonarten eigene Cadenzen gebildet werden, so wissen wir aus der Erfahrung, dass die harmonischen Cadenzen entweder bloss aus zwey Stamm-Accorden, dem Quint- und dem Tonical-Accorde, zusammengesetzt sind, oder dass auch der Quart-Accord zwischen dieselben tritt; z. B.

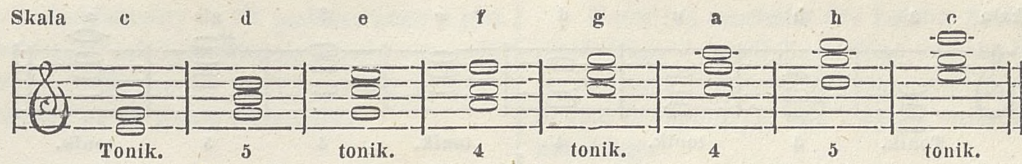


O kadencyach harmonicznych później na swojém miejscu mówić się będzie.

Co do trzeciej własności, że rzeczone akordy pierwotne do harmonizowania tonów swojej skali są dostateczne, tu się udowadnia praktycznie: Połóżmy n. p. trzy pierwotne akordy tonacyi c dur c e g — f a c — g h d, te mogą swoję skalę harmonizować następującym sposobem:

Von den harmonischen Cadenzen wird später am gehörigen Orte gesprochen werden.

Die dritte Eigenschaft, dass nähmlich die genannten drey Stamm-Accorde zur Harmonisirung der Töne ihrer Leiter hinlänglich sind, wird auf folgende Art practisch erwiesen: Stellen wir die drey Stamm-Accorde der Tonart C-dur: ceg, fac, ghd, als Beyspiel auf, so sehen wir, dass sie ihre Leiter auf folgende Art harmonisiren:



O Harmonizowaniu skali później obszernie mówić będziemy.

Cośmy tu o pierwotnych akordach tonacyi dur powiedzieli, tož samo o akordach pierwotnych tonacyi mol rozumiéć należy. Gdy z koła trojtonów mol w związku kwintinterwalowym okazanym trzy akordy obok siebie stojące weźmiemy, każde trzy stanowią pierwotne akordy w obrębie tonacyi swojej mol działające; n. p.

Von der Harmonisirung der Leiter wird später umständlich gehandelt werden.

Was wir hier von den Stamm-Accorden der Dur-Tonart gesagt haben, gilt auch von den Stamm-Accorden der Moll-Tonart. Wenn wir in dem angeführten Quint-Verbindungs-Kreise, drey neben einander stehende Accorde betrachten, so bilden sie drey Stamm-Accorde in dem Umfange ihrer Moll-Tonart; z. B.

Pierwotne akordy mol. / Stamm-Accorde Moll.

5	4	3	2	1	2	3	4	5
gis - dis - ais	dis - ais - f	b - f - c	f - c - g	c - g - d	g - d - a	d - a - e	a - e - h	e - h - fis
e - h - g	h - fis - d	ges - des - a	des - as - e	as - es - h	es - b - fis	b - f - cis	f - c - gis	c - g - dis
cis - gis - dis	gis - dis - ais	es - b - f	b - f - c	f - c - g	c - g - d	g - d - a	d - a - e	a - e - h
Gis-moll,	Dis-moll,	B-moll,	F-moll,	C-moll,	G-moll,	D-moll,	A-moll,	E-moll.

Tu każdy oddział zawiéra w sobie trzy pierwotne akordy do swojej tonacyi mol należące, z których środkowy jest tonikalny, skrajnie zaś na dominansach utworzone nazywają się jeden kwart-drugi kwintakord, albo akord wierzchniej i spodniej dominansy *).

Własności pierwotnych akordów mol są następujące:

1. Z tonów ich rozwija się skala diatoniczna mol. Połóżmy bowiem trzy pierwotne akordy tonacyi C-mol: c es g — f as c — g h d, z nich wynika skala mol, c d es f g as h c. Tu więc widzimy, że w pierwotnych akordach tonacyi mol ani więcej ani mniej tonów nie masz, tylko tyle, ile do złożenia skali diatonicznej mol potrzeba.
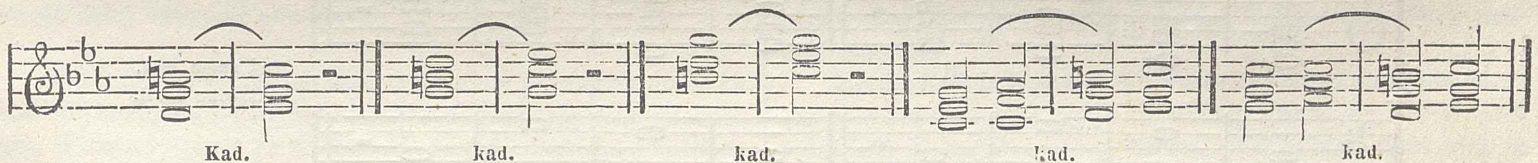
2. Z pierwotnych akordów składa się kadencya harmoniczna mol, do której albo tylko tonikalny i kwintakord, albo wszystkie trzy wchodzą; n. p.

Jede Abtheilung umfasst hier drey ihrer Moll-Tonart gehörige Stamm-Accorde, von denen der mittlere der Tonical-Accord und die ihm zu beyden Seiten auf den Dominanten stehenden Accorde, der Quart- und Quint-Accord, oder der oberen und unteren Dominante, genannt werden *).

Die Eigenschaften der Moll-Stamm-Accorde sind folgende:

1. Aus ihren Tönen wird die diatonische Moll-Leiter entwickelt. Wenn wir nähmlich die drey Stamm-Accorde der Tonart C-moll c es g — f as c — g h d, betrachten, so sehen wir, dass aus denselben die Moll-Leiter: c d es f g as h c, hervorgeht. Wir sehen also, dass in den Stamm-Accorden der Moll-Tonart nicht mehr und nicht weniger Töne vorkommen, als zur Zusammensetzung der diatonischen Moll-Leiter nothwendig sind.

2. Aus den Stamm-Accorden wird die harmonische Moll-Cadenz zusammengesetzt, in welche entweder bloss der Tonical- und Quint-Accord oder alle drey Accorde fallen; z. B.

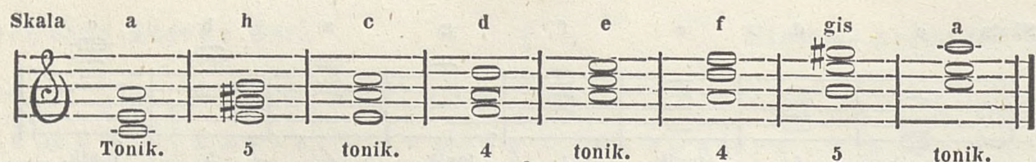


3. Trzy akordy pierwotne w tonacyi mol do harmonizowania skali diatonicznej mol są dostateczne, co się dowodzi praktycznie. Połóżmy bowiem trzy pierwotne akordy tonacyi A-mol: a ce — d f a — h e gis — te swoję skalę diatoniczną A-mol harmonizować mogą tak:

3. Die drey Stamm-Accorde der Moll-Tonart sind zur Harmonisirung der diatonischen Moll-Leiter hinlänglich. Dieses wird auf folgende Art practisch bewiesen. Wenn wir nähmlich die drey Stamm-Accorde der Moll-Tonart a, ace, dfa, he gis, betrachten, so sehen wir, dass sie ihre diatonische Leiter auf folgende Art harmonisiren können.

*) Lubo w kole trojtonów mol (§. 38.) dla okazania związku kwintinterwalowego kwintakordy jako mol są wyrażone, jednakowoż w porządku pierwotnych akordów w tonacyi mol zawsze dur być muszą; mol być nie mogą, bo gdyby były mol, nie zawierałyby w sobie tonu przedpodstawnego, który w kadencyi tak dur jak i mol istotnie jest potrzebny.

*) Wenn auch in dem Kreise der Moll-Dreyklänge (§. 38.) die Quint-Accorde zur Darstellung der Quint-Intervall-Verbindung in der Moll-Tonart ausgedrückt sind, so muss dennoch zur Bildung einer Cadenz der Quint-Accord in dur genommen werden, weil im entgegengesetzten Falle der Leitton fehlen würde, der doch in einer Moll-Cadenz nothwendig vorkommen muss.



Gdyśmy z tego krótkiego obiaśnienia wyrozumieli z kąd pierwotne akordy wynikają i jaki związek mają, zobaczmy teraz ich rezolucyą, a potém ich rangę czyli porządkowość kolejną.

Da wir aus dieser kurzen Darstellung den Ursprung der Stamm-Accorde kennen gelernt haben, so wollen wir auch jetzt ihre Auflösung und ihre Rangordnung oder Reihenfolge untersuchen.

§. 40. Rezolucya pierwotnych akordów.

Rezolucya w ogólności jest zręczne połączenie czyli spojenie jednego akordu z drugim, czyli jest rozwiązanie, wyjaśnienie zawiłości jednego czystością drugiego, albo jest wpłynienie tonów jednego akordu do tonów drugiego.

Rezolucya pierwotnych akordów w szczególności jest połączenie ich w kadencye.

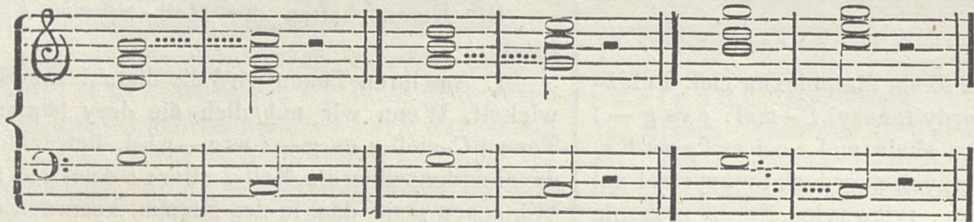
Wiedzieć tu należy, że gdy pierwotne akordy kadencyą składają, nie mogą po sobie w tej pozycyi następować (rezolwować się) jak ich w okazaném kole (§. 38) widzieliśmy, lecz ich tony tak się schodzić powinny, jak się w skali diotonicznej schodzą, to jest: Ton przedpodstawny powinien się rezolwować w podstawnym, kwinta obydwom trojtonom wspólna, powinna też w obydwóch akordach w równém zostawać położeniu, albo też rezolwuje się w bazie tonikalnego akordu; n. p.

§. 40. Die Auflösung der Stamm-Accorde.

Unter der Auflösung versteht man überhaupt die schickliche Zusammenstellung oder Vereinigung zweyer Accorde. Sie ist die durch die Klarheit des einen Accordes bewirkte Entwirrung und Beleuchtung des andern Accordes, oder sie ist der Übergang der Töne des einen Accordes in die Töne des andern.

Die Auflösung der Stamm-Accorde bestehet überhaupt in ihrer Verbindung zu Cadenzen.

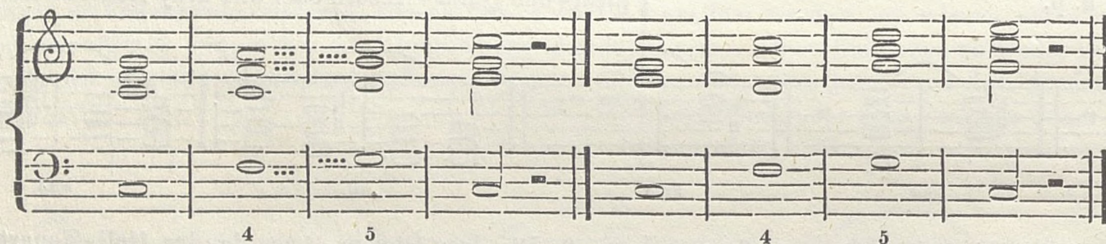
Hier muss bemerkt werden, dass die Stamm-Accorde, wenn sie eine Cadenz bilden, nicht in der Lage auf einander folgen (sich auflösen) können, in welcher wir sie in dem gegebenen Kreise (§. 38) sehen, sondern ihre Töne müssen so zusammen treffen, wie es die Natur der diatonischen Leiter erfordert, d. i. der Leitton muss sich in der Tonica auflösen, die den beyden Dreyklängen gemeinschaftliche Quinte in beyden Accorden dieselbe Lage behalten, oder in der Basis des Tonical-Accordes ihre Auflösung finden; z. B.



Toż samo mol.
Dasselbe Moll.

Jeżeli do kadencyi także i kwartakord wchodzi, jego baza, i sexta rezolwują się w bazie kwintakordu: pierwsza z dołu do góry, druga z góry na dół.

Wenn in eine Cadenz auch der Quart-Accord fällt, so muss seine Basis und die Sexte in der Basis des Quint-Accordes, die erste von unten hinauf, die zweyte von oben herab ihre Auflösung haben.
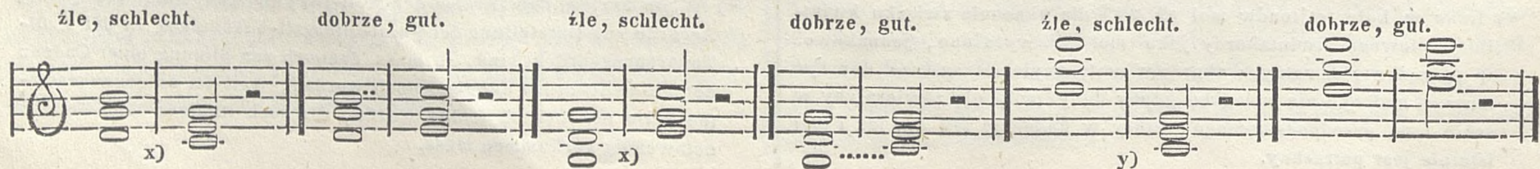


Toż samo mol.
Dasselbe Moll.

Tym sposobem rezolwują się wszystkie kwartakordy, (o których póżniej mówić będziemy) w swoich kwintakordach.

Że pierwotnych akordów tony w większych interwalach od siebie odrywać się niepowinny, tylko w takich się rezolwować, w jakich w obrębie skali diatonicznej stoją, jest ta przyczyna, że ucho ludzkie oderwanych rezolucyj obiąćby nie mogło; n. p.

Auf diese Art werden alle Quart-Accorde in ihren Quint-Accorden aufgelöst, von welchen später gehandelt wird.

Dass die Töne der Stamm-Accorde in keine allzuweiten, sondern bloss in solche Intervalle übergehen dürfen, in welchen sie in der diatonischen Leiter stehen, bestimmt das Ohr des Menschen, welches abgerissene Auflösungen zu fassen nicht im Stande ist; z. B.



Pod (x), gdzie przedpodstawny h od podstawnego c jest oderwany jest źle, bo te tony tak in semitonio rezolwować się powinny, jak w obrębie skali swojej stoją; równie pod (y) jest źle, bo wszystkie tony są od siebie oderwane.

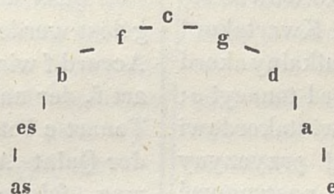
Ś. 41. O Randze czyli kolejném uporządkowaniu pierwotnych akordów.

Akordy pierwotne nie mogą po sobie inszą następować koleją tylko taką, jaką im natura przeznaczyła, ktorąto z kwintowego, dopiéro okazanego, koła wyrozumiéć możemy. Połóżmy takowe:

Unter (x) erscheint der Leitton h abgerissen von dem Tonical-Tone c, weil diese Töne vermög ihrer Lage in der Leiter in einem Semitone aufgelöst werden sollen. Ebcn so stehen in dem Beyspiele (y) alle Töne in einer fehlerhaften abgerissenen Lage.

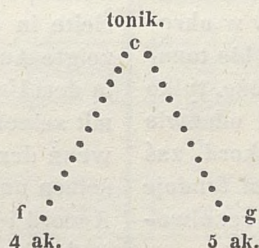
§. 41. Von der Rang-Ordnung oder der Reihenfolge der Stamm-Accorde.

Die Stamm-Accorde können nur in der ihnen von der Natur vorgezeichneten Ordnung auf einander folgen. Diese Ordnung haben wir in dem oben gezeigten Quint-Kreise kennen gelernt. Es sey z. B.



Wezmy z niego trży bazy pierwotnych akordów którejkolwiek tonacyi, n. p. z tonacyi c, które są f — c — g, i połączmy je w okręg tak, aby tonika c jako ton najpryncypalniejszy stanęła na wierzchu, dominansy zaś jej aby się łączyły na spodzie, n. p. tak:

Nehmen wir aus diesem Kreise die Grundtöne von drey Stamm-Accorden einer beliebigen Tonart z. B. in der Tonart c die Töne f c g, und verbinden dieselben in einem Kreise so mit einander, dass die Tonica c als der vorzüglichste Ton, oben, ihre Dominanten aber unten, und zwar in folgender Verbindung zu stehen kommen,

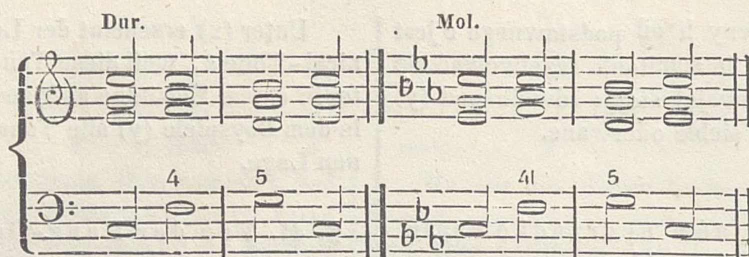


Ztąd dójść mamy, czyli te bazy to jest akordy (bo co się tu o kolei bazów powié, tož samo o akordach rozumiéć należy) zacząwszy od toniki c, w lewo lub w prawo tego okręgu swoję kolej odbywać powinny?

Do determinowania ich kolei uważajmy te tony w związku kadencyonalnym, pojedyńcze bowiem żadnego nie mają znaczenia. Widzimy, że się tu w tym okręgu dwie kadencye składne znajdują, jedna złożona z toniki i kwarty, c f, druga z kwinty i toniki, g c, pierwsza jest obca mocy zakończenia nie mająca, druga swojska do zakończenia wyrazów harmonicznych w tonacyi c postanowiona. Ponieważ z porządku wypada, abyśmy tę, która mocy zakończenia nie ma, postawili w przód, drugą zaś moc zakończenia mającą na końcu, wypadnie więc porządek kadencyi, c f — g c, który nam okazuje, że bazy (tož samo akordy) w powyższym okręgu zacząwszy od toniki w lewo swoję kolej odbywać powinny, to jest, c f g c. Tož samo w notach.

so wird uns bald einleuchtend werden, ob diese Bases (Grundtöne), d. h. ihre Accorde (denn was hier von den Grundtönen gilt, gilt auch von den Accorden), wenn sie von der Tonica c ausgehen, rechts oder links des Kreises ihren Weg nehmen müssen?

Um die Reihenfolge dieser Töne bestimmen zu können, müssen wir auf ihre Cadenz-Verbindung sehen, da sie einzeln betrachtet keine Bedeutung haben. Wir sehen, dass sich in diesem Kreise zwey geschlossene Cadenzen befinden, die eine ist aus der Tonica und der Quart, c f, die andere aus der Quinte und der Tonica g c, zusammen gesetzt; die erste ist fremdartig und zur Schliessung harmonischer Sätze nicht geeignet, die zweyte aber ist zur Schliessung harmonischer Sätze der Tonart c vollkommen geeignet. Weil es nun die Natur der Sache erfordert, dass man die Cadenz, welche zum Schlusse nicht geeignet ist, zuerst, die andere aber, welche zum Schliessen sich eignet, am Ende setze, so folgt, dass die Cadenzen in der Ordnung c f, g c nach einander folgen, und dass ihre Bases (im gleichen ihre Accorde), wenn sie im obigen Kreisgange von der Tonica c ausgehen, von der linken zur rechten Seite des Kreises ihren Gang verfolgen müssen, d. i. c f g c. Oder in Noten:



Tej więc kolei zawsze się trzymać będziemy, tu tylko dla dowodu większego upewnić się mamy, czyli wpowyższym okręgu po bazie f, bazie g następować wolno, to jest, na jakim fundamencie kwartakord f w kwintakordzie g rezolwuje się?

Że kwartakordowi f w kwintakordzie g rezolwować się wolno, to wyjaśnia się następującym sposobem: Kwartakord f w porządku swojej kadencyi c f, uważa się jak tonikalny akord tonacyi f, po nim zaś następujące g, jak kwintakord tonacyi c; ponieważ zaś po tonikalnym akordzie każdemu kwintakordowi którejkolwiek tonacyi następować wolno, z tej przyczyny po tonie f ton g, który tu kwintakord oznacza, następować może *).

Okazaną kolej pierwotnych akordów w lewą stronę jeszcze inaczej z powyższego okręgu wyjaśnić możemy.

Tam spostrzegamy, że ton c na wierzchu stojący w dwie strony to jest do g i do f, także ton f w dwie strony do c i do g rezolwować się może, ton zaś g nie może się rezolwować tylko zawsze wjednę stronę do c. Ta rezolucya tonów w okręgu rzeczonym wskazuje nam, że kwintakord w obrębie tonacyi swojej z żadnym akordem inszym łączyć się nie może, tylko ze swoim tonikalnym **) to jest, gdy się kwintakord odezwie po nim zaraz tonikalny następować musi, kwartakord zaś upredzać go i miejsce mu zabierać nie może. Na czém funduje się reguła ogólna, że kwintakord w kwartakordzie rezolwować się nie może.

Gdy z okazanej przyczyny kwintakordowi g w kwartakordzie f rezolwować się niewolno, ztąd i kolej akordów pierwotnych w prawą stronę okręgu c g f c nie uchodzi, tylko zawsze w lewo c f g c odbywać się musi, tak jakeśmy dopiéro widzieli.

Z udowodnionej kolei pierwotnych akordów okazuje się najprzód:

Że bazy pierwotnych akordów w takich interwalach po sobie następować powinny, w takich w swojej skali in ascensu stoją; n. p.

*) Że po tonikalnym akordzie którykolwiek obcy kwintakord następować może, to wynika z zasad modulacyi; inaczej bowiem przejścia z jedney tonacyi do drugie uskuteczniaćby się nie mogły, gdyby po tonikalnym akordzie obcy kwintakord (septakord) następować nie mógł, o czém później w rozdziale o modulacyi obszerniej mówić będziemy.

**) Po kwintakordzie może następować tonikalny akord wyręczający (spodniej medyansy) lub obcy septakord, ale to tylko w modulacyach; w obrębie zaś tonacyi swojej nie może, tylko zawsze własny tonikalny.

An diese Reihenfolge werden wir uns immer halten, und uns hier noch deutlicher zu überzeugen suchen, ob denn in dem obigen Kreise der Basis f gestattet sey, auf die Basis g zu folgen, oder aus welchem Grunde der Quart-Accord f in den Quint-Accord g aufgelöst werde?

Dass der Quart-Accord f in dem Quint-Accorde g, aufgelöst werden könne, wird auf folgende Art gezeigt: der Quart-Accord f wird in seiner Cadenz c f als Tonical-Accord der Tonart f, der nach ihm folgende Ton g aber, als Quint-Accord der Tonart c betrachtet; da nun nach einem Tonical-Accorde jeder Quint-Accord, zu welcher Tonart immer er auch gehören mag, folgen kann, so ist einleuchtend, dass auch nach dem Tone (Accorde) f, der Ton g, der hier den Quint-Accord bezeichnet, wird folgen können *).

Die in dem obigen Kreise von der linken zur rechten Seite erfolgte Reihenfolge der Stamm-Accorde kann auch auf folgende Art einleuchtend gemacht werden.

Wir sehen dort, dass der oben stehende Ton c gegen beyde Seiten in die Töne g und f, der Ton f gleichfalls gegen zwey Seiten, in die Töne c und g, der Ton g aber bloss gegen eine Seite in den Ton c aufgelöst werden könne. Diese hier gezeigte Auflösung der Töne deutet an, dass der Quint-Accord in dem Umfange seiner Tonart mit keinen andern, sondern bloss mit seinem Tonical-Accorde sich verbinden lasse **), d. h., wenn der Quint-Accord angeschlagen wird, so muss auf denselben unmittelbar der Tonical-Accord folgen, und dem Quart-Accord ist es nicht gestattet, dem letzteren zuvorzukommen, und seine Stelle einzunehmen. Hierauf gründet sich die allgemeine Regel, dass der Quint-Accord im Quart-Accorde nicht aufgelöst werden könne.
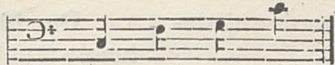
Da sonach die Auflösung des Quint-Accordes g in dem Quart-Accorde f aus dem angeführten Grunde nicht zulässig ist, so folgt, dass die Stamm-Accorde, wie wir eben gezeigt haben, ihren Weg im gezeigten Kreise nicht gegen die rechte Seite desselben, c g f c, sondern jedesmahl gegen die linke Seite c f g c nehmen müssen.

Aus der bewiesenen Reihenfolge der Stamm-Accorde geht hervor:

Dass die Grundtöne der Stamm-Accorde in den Intervallen nach einander folgen müssen, in welchen sie in ihrer aufsteigenden Scala neben einander stehen; z. B.

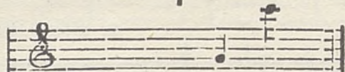
*) Dass nach einem Tonical-Accorde jeder fremde Quint-Accord folgen könne, geht aus den Grundsätzen der Modulation hervor, weil bey der entgegengesetzten Annahme der Übergang aus einer Tonart in eine andere nicht bewirkt werden könnte. Hievon wird später in dem Abschnitte von der Modulation umständlicher gehandelt werden.
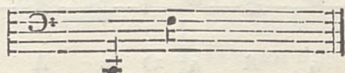
**) Nach dem Quint-Accorde kann der stellvertretende Tonical-Accord (die untere Mediante) oder ein fremder Sept-Accord folgen, jedoch nur in Modulationen, da er in dem Umfange seiner Tonart jedesmahl nur seinen eigenen Tonical-Accord nach sich folgen lässt.



W większych interwalach, jak są w skali, od siebie oddalać się nie mogą; gdyby bowiem w wielkich interwalach od siebie były oderwane, ucho nasze ich resolucyi obiąćby nie mogło; n. p.

Durch grössere Intervalle, als wie solche in der Scala erscheinen, dürfen sie von einander nicht getrennt werden, weil sonst unser Ohr ihre Auflösung nicht fassen könnte; z. B.



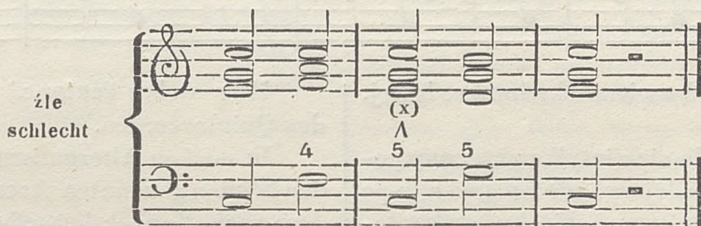


Powtóre, bazy f g, tonikalnej bazy c między siebie niewpuszczą, gdyż porządek skali tego nie dozwala, aby między dwoma bazami w nterwalu sekundy stojącemi baza trzecia mieścić się mogła, a chociażby nawet, połóżmy, bazy f g w interwalu nony kiedyś obok siebie postawione były, także też i wtenczas bazy tonikalnej między siebie nie wpuszczą, gdyż ztąd wyniknęłyby dwie odwrotne kadencye po sobie następujące, f c — c g, co być niemoże, bo po przedzającéj kadencyi ton c uważany jako kwintakord niemoże się rezolwować w akordzie c uważanym jako tonikalny akord następującej kadencyi.

Ztąd generalna wynika reguła: Ze pomiędzy poprzedzającym kwart i następującym kwintakordem tonikalny akord w walorze swoim, to jest, na bazie swojej znajdować się nie może, n. p. tak:

Ferner lassen die Bases f g die Tonical-Basis c nicht in ihre Mitte treten, weil die Ordnung der Scala nicht gestattet, dass zwischen zwey im Intervalle der Secunde stehende Bases eine dritte Basis trete. Sollten auch die Bases f g in dem Intervalle der None neben einander stehen, so dulden sie auch dann nicht die Tonical-Basis in ihrer Mitte, weil dann zwey verkehrte Cadenzen f c — c g nach einander folgen würden, dieses aber durchaus nicht zulässig ist, weil der in der vorangehenden Cadenz als Quint-Accord betrachtete Ton c in dem Accorde c, welcher als Tonical-Accord der nachfolgenden Cadenz betrachtet wird, nicht aufgelöst werden kann.

Hieraus geht die allgemeine Regel hervor, dass zwischen dem vorangehenden Quart-, und dem nachfolgenden Quint-Accorde, der Tonical-Accord in seiner Bedeutung, d. i. auf seiner Basis stehend, nicht folgen könne; z. B.
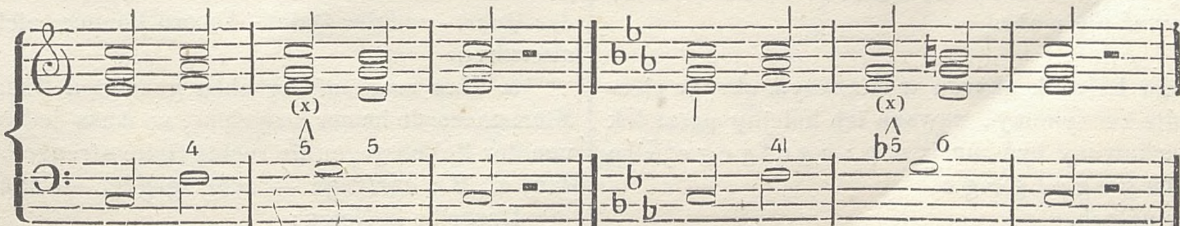


Pod (x) stoi tonikalny akord na bazie swojej pomiędzy kwart i kwintakordem, gdzie mu stać nie wolno.

Poienważ z jednej strony (jak tu widzimy) pomiędzy bazami f g, bazy c postawić nie można, z drugiej bardzo często potrzeba wymaga, aby tonikalny akord pomiędzy kwart i kwintakordem się znajdował, natura więc tę trudność załatwiła pozwalając mu między rzeczonemi akordami stać, ale pod temi warunkami: Najprzód aby się tam nie na swojej lecz na kwintakordowey bazie znajdował; powtóre, aby w tém miejscu przyczyniał się do wzmocnienia kwintakordu i uważał się jako akord przemijający. Z tej więc przyczyny akord tonikalny między kwart i kwintakordem swój walor tonikalny traci.

Unter (x) steht der Tonical-Accord auf seiner Basis zwischen dem Quart- und Quint-Accorde, wo er nicht stehen sollte.

Da nun einerseits, wie wir eben gesehen haben, die Basis c, zwischen den Bases f g nicht stehen darf, anderseits aber sehr oft die Nothwendigkeit eintritt, dass der Tonical-Accord zwischen dem Quart- und Quint-Accorde sich befinde, so hat die Natur selbst diese Schwierigkeit behoben, indem sie dem Tonical-Accorde unter folgenden Bedingungen zwichen den genannten Accorden Platz zu nehmen gestattet: a) er muss dort nicht auf seiner, sondern auf der Basis des Quint-Accordes stehen, und b) er muss an dieser Stelle den Quint-Accord verstärken, und als Übergangs-Accord betrachtet werden. Aus diesem Grunde verliert der zwischen dem Quart- und Quint-Accorde stehende Tonical-Accord seine Tonical-Bedeutung.



Tu pod (x) akord tonikalny na dazie kwintakordowej stojący, prawdziwego waloru tonikalnego nie ma.

3. Akordom pierwotnym kadencyonalny związek mającym alternować wolno, w tém jednak działaniu pomiędzy pierwszą i drugą alternatywą kwart i kwintakord bezpośrednio obok siebie stać muszą.

Der hier unter x) auf der Basis des Quint-Accordes stehende Tonical-Accord hat keine wahre Tonical-Bedeutung.

3. Die in einer Cadenz-Verbindung stehenden Stammaccorde können mit einander alterniren (wechseln), doch müssen in diesem Falle zwischen beiden Alternativen der Quart- und der Quint-Accord unmittelbar neben einander stehen.

1. alternatiwa 2. alternatiwa.

Tu pod (x) pomiędzy pierwszą i drugą alternatywą stoi kwart i kwintakord bezpośrednio obok siebie.

Jeżeli wśród takich samych alternatyw, pomiędzy kwart i kwintakordem tonikalny akord postawić chcemy, ten na bazie kwintakordowej stać musi, tak jak się dopiéro mówiło; n. p.

Hier stehen (unter x) zwischen der ersten und zweiten Alternative der Quart- und Quintaccord unmittelbar neben einander.

Wenn im Verlaufe solcher Aternativen zwischen dem Quart- und Quint-Accorde der Tonical-Accord stehen soll, so muss er auf der Basis des Quint-Accordes stehen, wie oben bemerkt wurde. z. B.

Tu pod (x) stoi tonikalny akord na bazie kwintakordowej.

W takich alternatywach zwykło się nietylko rzeczony pomiędzy kwart i kwintakordem wypadający, ale i wszystkie po nim następujące (wyjąwszy ostatni) na bazie kwintakordowey stawiać, tym sposobem finalna kadencya mocniej działa bo się nie przerywa; n. p.

Hier stehet (unter x) der Tonical-Accord auf der Basis des Quintaccordes.

In solchen Alternativen pflegt man nicht nur den zwischen den beyden genannten Accorden stehenden Tonicalaccord, sondern auch alle nach demselben folgenden Accorde (mit Ausnahme des Schluss-Accordes) auf der Basis des Quint-Accordes zu stellen, weil auf diese Art die Schluss-Cadenz nicht unterbrochen wird, und grössere Wirkung äussert. z. B.

4. Bazom kwart i kwintakordu f g, alternować nie wolno, bo lubo frezolwować się może w g (jakeśmy to wyżej widzieli) przeciwnie jednak g niemoże się rezolwować w f. Toż samo rozumi się o całych akordach, to jest, że kwart z kwintakordem alternować nie może.

5. Od którego kolwiek akordu w okazanym okręgu pierwotnych akordów zaczynamy, zawsze ich kolejny porządek wlewo ściśle zachowany być musi; n. p.: c g c f g c g c, albo f g c g c g c, albo g c g c f g c g c.

Toż samo w nótach.

4. Die Bases des Quart- und Quint-Accordes können nicht mit einander alterniren, denn wenn auch, wie wir oben gesehen, f in g übergehen kann, so kann doch g in f nicht aufgelöst werden. Dieses gilt auch von den ganzen Accorden, d. h. der Quart- und der Quint-Accord können nicht mit einander alterniren.

5. Man mag auf der oben gezeigten Bahn von welchem Stammaccorde immer ausgehen, so muss jedesmahl der Weg von der linken gegen die rechte Seite strenge beobachtet werden, z. B.: cgcfgcgc — oder fgcgcgc — oder gcgcfgcgc.

Dasselbe in Noten:

Gdy ztego krótkiego objaśnienia wyrozumieć można, z kąd pierwotne akordy wynikają, jaką rangę kolejną mają i jak się rezolwują czyli wiążą, zobaczmyż teraz, co jest terc-interwalowy związek.

§. 42. II. O związku akordów przez terc-interwale.

Związek akordów przez terc-interwale, funduje się na budowie harmonicznej trojtonu, jako bowiem w nim znajdują się dwa terc-interwale, jeden wielki drugi mały (§. 37.) tak też i bazy trojtonów w takichże interwalach po sobie następować mogą. — Dla wyjaśnienia tej rzeczy połóżmy trojton ceg, w tym zawierają się dwa terc-interwale ce-eg, jeden tercyi wielkiej, drugi małej; ponieważ zaś z natury lubimy słyszeć harmoniją trojtonu c e g, więc także i dwugłosowe akordy po sobie następujące $\frac{e}{c}$ | $\frac{g}{e}$, będą nam przyjemne, a nawet i pojedyńcze tony tychże akordów po sobie następujące c-e, e-g z przyjemnością słyszeć się dają — co więcej, gdy na tychże tonach jako bazach postawimy trojtony, także i te do ucha w dobrym związku łagodnie wpadać będą. Skład więc trojtonu nam pokazuje, że gdy kilka akordów po sobie w interwalach tercyi szykować chcemy, te harmoniczny związek mieć będą, gdy pomiędzy ich bazami raz interwal tercyi wielkiej, drugi raz małej znajdować się będzie.

Dla wyrozumienia tego działania, postawmy tony jeden po drugim w takim tercinterwalowym porządku, w iakim się w trojtonie znajdują i uważaymj ich jako bazy; co najlepiej w następującém kole widzieć można:

Da wir aus dieser kurzen Darstellung den Ursprung der Stamm-Accorde, ihre Rangordnung und ihre Auflösung oder Verbindung kennen gelernt haben, so wollen wir jetzt das Wesen der Terz-Intervall-Verbindung untersuchen.

§. 42. Von der Verbindung der Accorde mittelst Terz-Intervallen.

Die Verbindung der Accorde mittelst Terz-Intervallen beruht auf der harmonischen Bildung des Dreyklanges. So wie nähmlich in einem Dreyklange zwey Terz-Intervalle, ein grosses und ein kleines (§. 37.), angetroffen werden, so können auch die Grundtöne von zwey Dreyklängen in gleichen Intervallen nach einander folgen. Zur Verdeutlichung der Sache wollen wir den Dreyklang c e g betrachten: Wir sehen in demselben zwey Intervalle ce-eg, das eine ist jenes der grossen, das andere der kleinen Terz; weil nun an sich selbst die Harmonie des Dreyklanges ceg angenehm ist, so werden auch die auf einander folgenden zweystimmigen Accorde $\frac{e}{c}$ - $\frac{g}{e}$ angenehm klingen, ja es werden die einzelnen auf einander folgenden Töne c e e g angenehm ins Ohr fallen; noch mehr, wenn wir auf diesen Tönen, als auf Grundtönen, Dreyklänge gebaut haben, so werden sich auch diese angenehm und in guter Verbindung hören lassen. Der Bau der Dreyklänge lehret uns also, dass, wenn wir mehrere Accorde in der Terzverbindung an einander ketten wollen, zwischen ihren Grundtönen einmahl das Intervall der grossen, das andere Mahl jenes der kleinen Terz fallen müsse.

Um dieses besser zu verstehen, wollen wir die Töne, in derselben Terzintervallordnung nach einander setzen, in welcher sie sich im Dreyklange befinden, und sie als Bases betrachten, was der nachstehende Kreis ersichtlich macht.

Tony w terc-interwalach obok siebie stojące.

c — e — g — h — d — fis — a — cis — e — gis — h — dis — fis — ges — b — des — f — as — c — es — g — b — d — f — a — c

In Terzintervallen neben einander stehende Töne.

Tu widzimy, że między temi tonami zachodzą interwale raz tercyi wielkiej drugi raz małej na przemiany; n. p. c e jest interwal terciyi wielkiej, e g jest interwal tercy małej i t. d.

Gdy z tego koła którekolwiek trzy tony obok siebie stojące weźmiemy, n. p. a-c-e, ztych środkowy ton c jest tonika krayne zaś a e są jej medyansy.

Gdy na tonice postawimy trojton dur, na medyansach wypadną trojtony mol; kiedy zaś na tonice postawimy trojton mol, na medyansach wypadną trojtony dur; n. p.

Hier sehen wir, dass zwischen diesen Tönen abwechselnd das eine Mahl ein Intervall der grossen, das andere Mahl der kleinen Terz falle; so ist c e ein Intervall der grossen, e g jenes der kleinen Terz u. s. w.

Wenn wir drey in diesem Kreise neben einander stehende Töne zusammenfassen, z. B. a c e, so ist der mittlere Ton c die Tonica, und die ihr zu beyden Seiten stehenden ihre Medianten.

Bauen wir auf der Tonica einen Dreyklang in dur, so fallen auf die Medianten Dreyklänge in moll, wenn wir wieder auf der Tonica einen Dreyklang in moll bauen, so fallen auf die Medianten Dreyklänge in dur; z. B.

e	g	h	es	g	b
c	e	g	c	es	g
a	c	e	as	c	es
Ak. spod.	Ak. tonik	Ak. wierzch	Ak. spod.	Ak. tonik	Ak. wierzch
Med. mol.	dur	Med. mol	Med. dur	mol	Med. dur
Unt. Med.	Tonical-Acc.	Ob. Med.	Unt. Med.	Tonical-Acc.	Ob. Med.
Moll	Dur	Moll	Dur	Moll	Dur

Gdy tym samym sposobem na wszystkich tonach w związku terc-interwalowym w powyższém kole okazanych postawimy trojtony, wypadnie z tąd związek terc-interwalowy wszystkich trojtonów w następującym porządku:

Wenn wir auf allen im obigen Kreise in der Terzintervallverbindung stehenden Tönen Dreyklänge bilden, so erscheint die Terzintervallverbindung aller Dreyklänge in folgender Ordnung:

Trojtony w terc-interwalowym związku.

c — e — g — h — d — fis
a — c — e — g — h — d — a
f — a — c — e — g — h — d — fis
d — f
b — d
b g es — fis a cis
g es c — a cis e
es c as — cis e gis
c as f — e gis h
as f des — gis h dis
b — fis — dis — h dis fis
des — ais — fis
f — cis — ais

Dreyklänge in der Terz-Intervallverbindung.

W tém kole widzimy, że nietylko bazy trojtonów ale i reszta ich tonów znajduje się w terc-interwalowym związku, raz w interwalu tercyi wielkiej, drugi raz małej na przemiany.
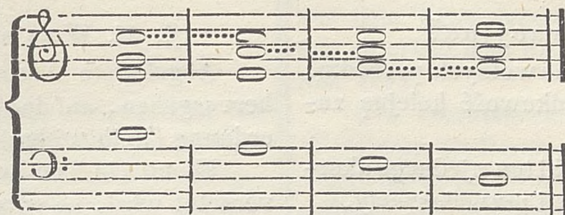
Trojtony terc-interwalowego związku niemogą się tak rezolwować jak ich w tém kole widzimy lecz rezolucya ich jest taka: tony obydwom trojtonom wspólne w rowném położeniu stać powinny, tony zaś, które nie są wspólne, nie powinny się od siebie daleko odrywać, lecz tak obok siebie stać, jak zwyczaj-

In diesem Kreise sehen wir, dass sich nicht bloss die Grundtöne der Dreyklänge, sondern auch die übrigen Töne derselben in einer Terzintervallverbindung befinden, und zwar abwechselnd im Intervall der grossen und der kleinen Terz.

Die Dreyklänge der Terzintervall-Verbindung können nicht so aufgelöst werden, wie wir sie in dem Kreise sehen, sondern ihre Auflösung geschieht auf folgende Art: Die gemeinschaftlichen Töne der zwey neben einander stehenden Dreyklänge müssen in gleicher Lage stehen, die ihnen

nie stopniowo w skali diatonicznej po sobie następują. Bazy tych akordów w terc-interwalach stać powinny tak:

nicht gemeinschaftlichen Töne aber, nicht weiter von einander stehen, als sie gewöhnlich in den Stufen der diatonischen Leiter auf einander folgen.



Własności trojtonów w terc-interwalowym związku obok siebie stojących są następujące:

1. W kadencye się nie składają, tak jak akordy w kwint-interwalowym związku będące, lecz obok siebie stojąc każdy z nich przy walorze swojej włanej tonacyi zostaje.

2. Akordy w tym związku obok siebie stojące mało się od siebie różnią, gdyż dwa tony mają wspólne.

3. Te obok siebie w terc-interwalowym związku stojące akordy, jeden dur drugi mol, mają największą styczność. Z tych wyższy brzmiący dur (na wyższej bazie stojący) w ciągu tej nauki nazywać będziemy udzielnym czyli męzkim, niżej zaś brzmiący mol, podrzędnym czyli żeńskim.

4. Akordy tego związku są jeden drugiego wyręczycielem; akord niższego brzmienia wyręcza wyższego.

5. Akordy tego związku modulują w prost jeden do drugiego, o czém pożniej w rozdziale o modulacyi mówić będziemy.

§. 43. Czyli jeszcze są insze harmoniczne związki akordów?

Oprócz tych harmonicznych dwóch sposobów wiązania akordów przez kwinty i tercye, któreśmy na harmonii trojtonu dur i mol zafundowali i dopiéro okazali, mamy jeszcze trzy rodzaje harmonicznych związków, które się na dwóch derywacyjnych harmonicznych akordach, to jest, na septakordzie charakterystycznym i na kwartakordzie z sekundą fundują, które są:

1. Związek dwóch, trzech lub więcej septakordów przez same tercye małe. (§. 47).

2. Związek poprzedzającego kwartakordu z następującym kwintakordem (mianowicie z septakordem) właściwej tonacyi w interwalu sekundy (§. 47).

3. Związek tonikalnego akordu panującej tonacyi z kwartakordem tonacyi wyręczającej (spodniej medyansy) w interwalu sekundy. (§. 54).

O tych harmonicznych związkach pożniej mówić będę, gdy w przód zobaczymy, co są i jak wynikają akordy derywacyjne?

Die Eigenschaften der in der Terzintervall-Verbindung neben einander stehenden Accorde sind folgende:

1. Sie lassen sich nicht in eine Cadenz zusammensetzen, wie die in der Quintintervall-Verbindung stehenden Accorde, sondern sie bleiben in der einer jeden eigenen Tonart neben einander stehen.

2. Die in dieser Verbindung neben einander stehenden Accorde unterscheiden sich nur schwach von einander, da sie zwei gemeinschaftliche Töne haben.

3. Die in dieser Verbindung stehenden Accorde, von denen der eine dur und der andere moll seyn muss, sind sehr nahe verwandt. Den höheren (auf einer höheren Basis stehenden) Accord dur werden wir in der Folge den selbstständigen oder männlichen, den tieferen aber moll den untergeordneten oder weiblichen Accord nennen.

4. Der tiefere Accord dieser Verbindung ist Stellvertreter des höheren.

5. Die Accorde dieser Verbindung moduliren unmittelbar und gerade aus dem einen in den andern Accord, wovon später in dem Abschnitte von der Modulation gesprochen wird.

§. 43. Ob es noch andere harmonische Verbindungen der Accorde gebe?

Ausser diesen zwei Arten der harmonischen Verbindung der Accorde, d. i. mittelst der Quinte und der Terz, welche, wie wir gesehen haben, auf der Harmonie des Dreyklanges dur oder moll beruhen, gibt es noch drey Arten harmonischer Verbindungen, die sich auf den zwey harmonischen abgeleiteten Accorden, d. i. auf dem charakteristischen Septaccorde und auf dem Quartaccorde mit der Secunde gründen; diese sind folgende:

1. Die Verbindung von zwey, drey oder mehreren Septaccorden durch kleine Terzen. (§. 47.)

2. Die Verbindung des vorangehenden Quartaccordes mit dem nachfolgenden Quintaccorde (namentlich dem Septaccorde) der eigenen Tonart im Secund-Intervalle (§. 47.)

3. Die Verbindung des Tonicalaccordes der herrschenden Tonart mit dem Quartaccorde der stellvertretenden Tonart (der unteren Mediante) im Secundintervalle. (§. 54.)

Von diesen harmonischen Verbindungen wird später die Rede seyn, wenn wir zuerst die Eigenschaften der besagten harmonischen abgeleiteten Accorde werden kennen gelernt haben.

Rozdział drugi.

O akordach derywacyjinych czyly pochodzacych.

§. 44. Co są akordy derywacyjne?

Derywacyjne akordy są, które z pierwotnych pochodzą, na ich bazie stoją, ich rangę czyli porządkowość kolejną zachowują.

Derywacyjne akordy wynikają, gdy jaki ton z jednego akordu pierwoinego do drugiego przeniesiemy i przymieszamy.

Widzieliśmy w poprzedzającym rozdziale, że jest trzy pierwotne akordy: tonikalny, kwartakord i kwintakord, z tych wynikną derywacyjne, kiedy ton jednego przymieszany zostanie do drugiego. Połóżmy najpierwej akordy pierwotne tonacyi dur:

Zweyter Abschnitt.

Von den abgeleiteten Accorden.

§. 44. Was sind abgeleitete Accorde?

Abgeleitete Accorde sind jene, die aus Stammaccorden hervorgehen, auf der Basis derselben stehen und ihre Rangordnung (Reihenfolge) behalten.

Wenn ein Ton aus einem Stammaccorde in einen andern versetzt wird, so entsteht ein abgeleiteter Accord.

Wir haben im vorhergehenden Abschnitte drei Stammaccorde, den Tonical- Quart- und Quintaccord, kennen gelernt; wenn ein Ton eines dieser Accorde in einen andern übergeht, so entsteht ein abgeleiteter Accord. Man setze z. B. die Stammaccorde:

Tonik. ak. dur.	Kwart-ak. dur.	kwint-ak
c e g	f a c	g h d

Z tonikalnego akordu c e g, weżmy tercyą e, i przenieśmy ją do kwartakordu f a c, ztąd wyniknie kwartakord dur z tercyą wielką f a c e. Toniki c i kwinty g z tonikalnego akordu do kwartakordu przenosić nie można, bo pierwsza znajduje się już w kwartakordzie, druga dysonowała by z dwoma tonami f a w interwalu sekundy co bydź nie może.

Dalej, do tegoż samego kwartakordu f a c, możemy z kwintakordu przenieść sekundę d, z kad wyniknie kwartakord dur z sekundą f a c d. Z kwintakordu g h d nie możemy więcej tonów ani septymy h ani kwinty g przenosić do kwartakordu f a c, bo pierwsza dyssonowała by z tonem c in semitonio, druga dysonowałaby z tonami f a w interwalu sekundy.

Dalej, gdy z kwartarordu f a c weżmiemy kwartę f, i przeniesiemy ją do kwintakordu g h d, ztąd wyniknie septakord charakterystyczny g h d f; gdy do tegoż septakordu g h d f wmieszamy sextę a z kwartakordu pochodzącą, wyniknie septakord z sextą wielką g h d f a. Gdy do tegoż septakordu g h d f wmieszamy z tonikalego akordu wziętą tonikę c lub tercyą e, wyniknie septakord z toniką d f g c lub z tercyą wielką f g h e.

Rzeczone akordy z pierwotnych akordów dur wyprowadzone, tylko w tonacyach dur są używane. Takim samym sposobem można z pierwotnych akordów tonacyi mol wyprowadzić derywacyjne dla tonacyi mol służęce. Połóżmy n. p. akordy pierwotne tonacyi mol:

Man nehme aus dem Tonicalaccorde ceg die Terz e, und übertrage sie in den Quartaccord fac, so erhält man den Quartaccord dur mit der grossen Terz face. Die Tonica c und die Quinte g können aus dem Tonicalaccorde in den Quartaccord nicht übertragen werden, weil die erste sich bereits im Quartaccorde befindet, und die zweyte mit den zwey Tönen des Quartaccordes fa im Secundintervalle dissoniren würde, was nicht zulässig ist.

Ferner können wir in denselben Quartaccord fac die Secunde d aus dem Quintaccorde übertragen, und erhalten dann den Quartaccord dur mit der Secunde, f a c d. Weiter lässt sich aus dem Quintaccorde g h d kein anderer Ton, weder die Septime h, noch die Quinte g, in den Quartaccord f a c übertragen, weil die erste mit dem Tone c in Semitonio, die zweyte aber mit den Tönen f a im Secundintervalle dissoniren würde.

Wenn wir weiter aus dem Quartaccorde f a c die Quarte f nehmen und solche in den Quintaccord g h d übertragen, so erhalten wir den charakteristischen Septaccord g h d f. Wird zu demselben Septaccorde g h d f die aus dem Quartaccorde genommene Sexte a hinzugesetzt, so kommt der Septaccord mit der grossen Sexte g h d f a zum Vorschein. Wenn wir endlich mit demselben Septaccorde g h d f die dem Tonicalaccorde entlehnte Tonica c oder die Terz e verbinden, so erscheint der Septaccord mit der Tonica d f g c oder mit der grossen Terz f g h e.

Diese aus den Dur-Stammaccorden abgeleiteten Accorde kommen nur in den Dur-Tonarten vor. Auf dieselbe Art können aus den Stammaccorden der Moll-Tonart die dieser Tonart gehörigen abgeleiteten Accorde entwickelt werden. Man setze z. B. die Stammaccorde der Tonart moll:

Tonik. ak. mol.	kwart-ak. mol.	kwint-ak.
c es g	f as c	g h d

Weżmy z tonikalnego akordu tercyą es, i przymieszajmy ją do kwartakordu f as c, wyniknie kwartakord mol z tercyą małą f as c es. Dalej, do tegoż samego kwartakordu f as c, możemy z kwintakordu przenieść sekundę d, ztąd wyniknie kwartakord mol z sekundą f as c d. Dalej, gdy z kwartakordu weżmiemy kwartę f, i przeniesiemy ją do kwintakordu, ztąd wyniknie septakord charakterystyczny ghdf. Tu widzimy, że septakord charakterystyczny tak w dur jak i w mol tonacyach jest jednaki. Gdy do tego septakordu wmieszamy sextę małą

Man nehme aus dem Tonicalaccorde die Terz e s und übertrage solche in den Quartaccord f as c, so erhält man den Quartaccord moll mit der kleinen Terz f as c es. — Man übertrage ferner aus dem Quintaccorde die Secunde d in denselben Quartaccord f as c, und es entsteht der Quartaccord moll mit der Secunde f as c d. Wenn man ferner aus dem Quartaccorde die Quarte f nimmt, und solche in den Quintaccord überträgt, so erscheint der charakteristische Septaccord g h d f. Hier sehen wir, dass der charakteristische Septaccord sowohl in den Dur- als

as z kwartakordu mol wziętą, wyniknie septakord z sextą małą g h d f as. Gdy do tegoż septakordu wmieszamy z tonikalnego akordu wyjętą tonikę c lub tercyą es, wyniknie septakord z toniką lub z tercyą małą.

Tonikalnego akordu obcym tonem obarczać niemożna, ten bowiem będąc panem w swojej tonacyi, od którego periody harmoniczne zaczynają i wszelkie rezolucye nanim się opiérają, od przymieszania wszelkiego wolnym byćż musi, aby się słuchaczowi w swej czystości zawsze przedstawiał i najmniej szego mu w słuchu nie czynił utrudzenia. Do wyżej wyszczególnionych derywacyjnych akordów, należy jeszcze tonikalny akord z kwintą na spodzie, na bazie kwintakordowej stojący) także też i kwartakord, z toniką skali na spodzie, czyli na bazie tonikalnej stojący, nakoniec dwa nadporządkowe akordy.

Te akordy są materyałem harmonii, które w ogólności są czworakie: harmoniczne, dysonancyjne, porządkowe, nadporządkowe.

Akordy derywacyjne harmoniczne, są które się z harmonicznych tonów składają wprost bez przygotowania się rezolwują i frazy konkluduią.

Dysonancyjne akordy są, do których dysonancyjne tony wchodzą i kótre do rezolucyi przygotować trzeba.

Porządkowe są, które się z tonów swojej własnej skali składają.

Nadporządkowe, do których jeden lub dwa tony z obcej skali wchodzą.

Dla łatwiejszego ich przejrzenia przedstawiam takowe najpierwej razem, a potèm o każdym z osobna mówić będę.

I. Z akordu tonikalnego pierwotnego dur i mol wynika:

harmoniczne:
- a) Tonikalny akord dur z kwintą na spodzie.
- b) Tonikalny akord mol z kwintą na spodzie.
  Te mają Rangę kwintakordową, bo na razie tejżestoją.

Baza kwinta

II. Z kwartakordu pierwotnego dur i mol wynikają akordy harmoniczne, dyssonancylne, i nadporządkowe.

harmoniczne:
- a) Kwartakord dur z toniką skali na zpodzie.
- b) Kwartakord mol z toniką skali na spodzie.

Bas. tonika.

- c) Kwartakord dur z sekundą.
- d) Kwartakord mol z sekundą.

Bas. kwarta.

dyssonancyine:
- e. Kwartakord dur z terzyą wielką.
- f. Kwartakord mol z terzyą małą.

Bas. kwarta

Moll-Tonarten ein und derselbe bleibe. — Wenn wir zu diesem Septaccorde die aus dem Quartaccorde moll genommene kleine Sexte a s setzen, so erhalten wir den Septaccord mit der kleinen Sexte g h d f as. — Setzt man zu diesem Septaccorde die aus dem Tonicalaccorde genommene Tonica c oder die Terz e s, so erhält man den Septaccord mit der Tonica oder der kleinen Terz.

Der Tonikalaccord darf durch keinen fremden Ton am Wohllaute verlieren, denn da er der herrschende Accord in seiner Tonart ist, von welchem die harmonischen Perioden ausgehen, und auf welchem die mannigfachen Auflösungen sich stützen, so muss er von jeder fremdartigen Beymischung frey bleiben, damit er von dem Ohre des Zuhörers in seiner ganzen Reinheit, und ohne fremdartigen lästigen Beysatz vernommen werde.

Zu den oben angeführten abgeleiteten Accorden gehören noch der Tonicalaccord mit der unten stehenden Quinte, ingleichen der Quartaccord mit der unten stehenden Tonica d. i. auf der Basis des Tonicalaccordes, endlich die zwey ausserordentlichen Accorde.

Diese Accorde bilden den Stoff der Harmonie und sind überhaupt von viererley Art: harmonische, dissonirende, ordentliche und ausserordentliche.

Abgeleitete harmonische Accorde nennt man jene, die aus harmonischen Tönen zusammengesetzt sind, gerade ohne Vorbereitung aufgelöst werden und die Phrasen schliessen können.

Dissonirende Accorde sind jene, in welche dissonirende Töne fallen, und deren Auflösung vorbereitet werden muss.

Ordentliche Accorde nennt man jene, welche aus den Tönen der eigenen Scala zusammengesetzt sind.

Ausserordentliche Accorde sind jene, in welche ein oder mehrere Töne einer fremden Leiter treten.

Zur leichteren Übersicht derselben, werden sie hier alle der Reihe nach aufgeführt, und dann einzeln abgehandelt werden.

I. Aus dem Stamm - Tonicalaccorde dur oder moll entstehet:

harmonische:
- a) Der Tonical-Accord dur auf der Basis des Quintaccordes.
- b) Der Tonical-Accord moll auf der Basis des Quintaccordes.
  Diese gehören in die Reihe der Quintaccorde, weil sie auf der Basis derselben stehen.

Basis Quinte.

II. Aus dem Stamm-Accorde dur und moll entstehen harmonische, dissonirende, und ausserordentliche Accorde.

harmonische:
- a) Der Quartaccord dur auf der Tonica der Scala.
- b) Der Quartaccord moll auf der Tonika der Scala.

Basis Tonica.

- c) Quartaccord dur mit der Sekunde.
- d) Quartaccord moll mit der Sekunde.

Bas. Quarte.

dissonirende:
- e) Quartaccord dur mit der grossen Terz.
- f) Quartaccord moll mit der kleinen Terz.

Bas. Quarte

nadporządkowe:
- g. Kwadrat w randze kwartakordu.
- h. Tangentakord.

(przenoś. kwarta.)

III. Z kwintakordu pierwotnego wynikają septakordy harmoniczne i dysonancyjne.

harmoniczno-:
- a) Septakord charakterystyczny.
- b) Septakord z 6 wielką.
- c. Septakord z 6 małą czyli kwadrat w randze septakordu.

(Baza kwinta,)

dysonancyjne:
- d) Septakord z toniką.
- e) Septakord z tercyą wielką.
- f) Septakord z tercyą małą.

(Baza kwinta.)

§. 45. Znaki pierwotnych i derywacyjnych akordów.

Dla krótszego oznaczenia pierwotnych i derywacyjnych akordów w przykładach praktycznych potrzebne są znaki, jakie tu wyszczególniam:

Akord tonikalny pierwotny	dur	Λ
» » »	mol	$\flat\Lambda$
Ak. tonik. z 5 na spodzie	dur	Λ_5
» » » » »	mol	$\flat\Lambda_5$
Kwartak. pierwotny	dur	4
» »	mol	$\underline{4}$
Kwartak. na bazie tonik.	dur	$\overset{4}{\Lambda}$
» » » »	mol	$\flat\overset{4}{\Lambda}$
Kwartakord dur z sekundą		4_2
» mol »		$\underline{4}_2$
Kwartakord dur z tercyą wielką		4_3
» mol » małą		$\underline{4}_3$
Kwadrat w randze kwartak.		□
Tangentakord		tang.
Kwintakord pierwotny		5
Septakord charakterystyczny		7
Septakord z 6 wielką		7_6
» z sextą małą		$\flat 7_6$
» z tereyą wielką		7_3
» z tercyą wałą		$\flat 7_3$
Septakord z toniką		Λ_7

Mamy więc 21 akordów, z których się wyrazy harmoniczne składają. Tu nam się nadarza piękna uwaga, że natura tyle akordów do złożenia wyrazów harmonicznych przeznaczyła, ile mamy alfabetu głosek do złożenia słów, jako to: a b c d e f g h i k l m n o p r s t u w z, których jest 21.

§. 46. Tonikalny akord na bazie kwintakordowej, albo z kwintą na spodzie.

Tonikalny akord tylko wtenczas ma swoję tonikalną moc, gdy na swojej, własnej bazie to jest, na tonice stoi, gdy zaś na swojej bazie nie stoi tylko na kwintakordowej (na kwincie)

ausserordentl.:
- g) Das Quadrat im Range des Quart-Accordes.
- h) Tangent-Accord.

(ubern. Quarte)

III. Aus dem Stamm-Quint-Accorde entstehen harmonische und dissonirende Septaccorde.

harmonische:
- a) Der charakteristische Septaccord.
- b) Septaccord mit der grossen Sexte
- c) Septaccord mit der kleinen Sexte oder das Quadrat im Range des Septaccordes.

(Bas. Quinte)

dissonirende:
- d) Sept-Accord mit der Tonika.
- e) Sept-Accord mit der grossen Terz.
- f) Sept-Accord mit der kleinen Terz.

(Basis Quinte.)

§. 45. Zeichen der Stamm- und abgeleiteten Accorde.

Zur kürzeren Bezeichnung der Stamm- und abgeleiteten Accorde in praktischen Beyspielen werden folgende Zeichen dienlich seyn:

Der Tonical-Stammaccord dur	Λ
» » » moll	$\flat\Lambda$
Tonicaccord dur auf der Basis des Quintacc.	Λ_5
» moll » » » » »	$\flat\Lambda_5$
Der Stamm-Quartaccord dur	4
» » » moll	$\underline{4}$
Quartacc. dur auf der Basis des Tonic. Acc.	$\overset{4}{\Lambda}$
» moll » » » »	$\flat\overset{4}{\Lambda}$
Quartaccord dur mit der Secunde	4_2
» moll » »	$\underline{4}_2$
Quartaccord dur mit der grossen Terz	4_3
» moll » kleinen	$\underline{4}_3$
Das Quadrat im Range des Quartaccordes	□
Tangentaccord	tang.
Der Stamm-Quintaccord	5
Der charakteristische Septaccord	7
Der Septaccord mit der grossen Sexte	7_6
» » » » kleinen Sexte	$\flat 7_6$
» » » » grossen Terz	7_3
» » » » kleinen Terz	$\flat 7_3$
Der Septaccord mit der Tonica.	Λ_7

Wir haben also 21 Accorde, aus welchen harmonische Sätze zusammengesetzt werden, und machen die interessante Bemerkung, dass die Natur zur Bildung harmonischer Sätze eben so viele Accorde als Buchstaben im Alphabete zur Zusammensetzung der Wörter bestimmte, nähmlich: a b c d e f g h i k l m n o p r s t u w z, also 21.

§. 46. Der Tonicalaccord auf der Basis des Quintaccordes, oder mit der unten stehenden Quinte.

Der Tonicalaccord hat nur dann seine Bedeutung, wenn er auf seiner Basis, d. i. auf der Tonica steht; steht er hingegen nicht auf seiner Basis, sondern auf der Basis des Quint-

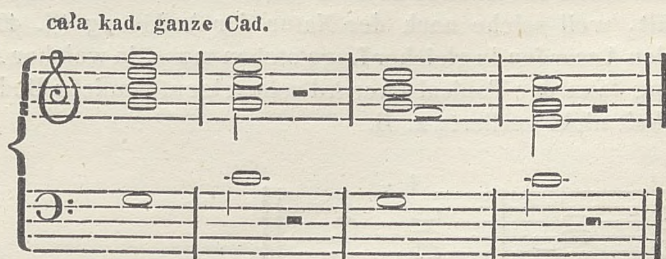
wtenczas traci swoję moc tonikalną a przychyla się do wzmocnienia kwintakordu, co wydarza się w dwoistym wypadku:

1. Najpierwej, gdy całą kadencyją harmoniczną na pułkadencyą przeformować chcemy, wtenczas tonikalny akord na bazie kwintakordu stawiamy; n. p.

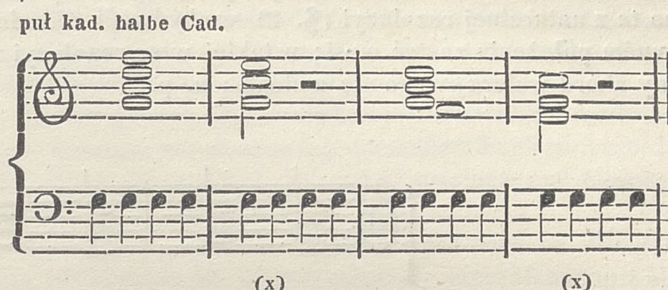
Accordes (der Quinte), so verliert er seine Tonical-Bedeutung, und dient zur Verstärkung des Quint-Accordes, welches in zwey Fällen geschieht.

1. Wenn wir eine vollständige harmonische Cadenz in eine halbe Cadenz verwandeln wollen, so stellen wir in diesem Falle den Tonical-Accord auf die Basis des Quint-Accordes, z. B.

cała kad. ganze Cad.



puł kad. halbe Cad.

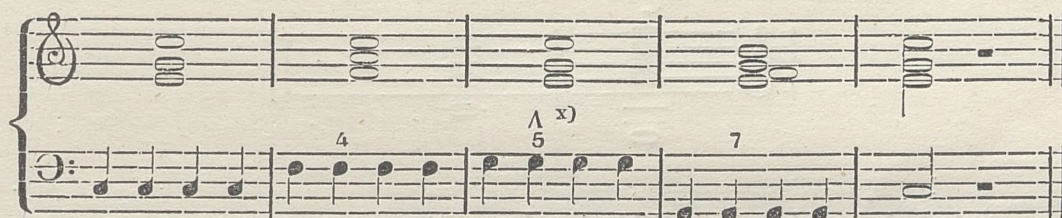


Pod (x) stoi tonikalny akord na bazie kwintakordowej.

2. Powtóre, gdy pomiędzy kwart i kwintakordem tonikalny akord stawiamy, wtenczas tenże na bazie kwintakordowej stać musi. Że tonikalny akord pomiędzy kwart i kwintakordem wypadający na bazie kwintakordu stać musi, jest ta przyczyna, bo baza kwartakordu nie może się rezolwować w bazie kwintakordu inaczej, tylko w takim interwalu, w jakim ją natura w skali diatonicznej postawiła, to jest w interwalu sekundy do góry, a ponieważ pomiędzy bazą kwart i kwintakordu baza tonikalna nie może mieć miejsca w skali, więc tam i tonikalny akord na bazie swojej stać nie może tylko na kwintakordowej, o czém się już wyżej w §. 41 mówiło; n. p.

Unter (x) stehet der Tonical-Accord auf der Basis des Quint-Accordes.

2. Wenn wir den Tonical-Accord zwischen den Quart- und Quint-Accord stellen, so muss der erste auf der Basis des Quint-Accordes stehen. Dass der zwischen die beyden genannten Accorde fallende Tonical-Accord auf der Basis des Quint-Accordes stehen müsse, folgt daraus, weil die Basis des Quart-Accordes in der Basis des Quint-Accordes nur in dem Intervalle aufgelöst werden kann, in welchem beyde ihrer Ordnung nach in der diatonischen Leiter stehen, d. i. im Intervalle der Secunde hinauf, und da zwischen den Bases der genannten Accorde die Tonicalbasis keine Stelle findet, so folgt, dass auch der Tonical-Accord an diesem Orte nicht auf seiner Basis, sondern auf der Basis des Quint-Accordes stehen müsse, wie bereits oben (§. 41) gezeigt wurde; z. B.
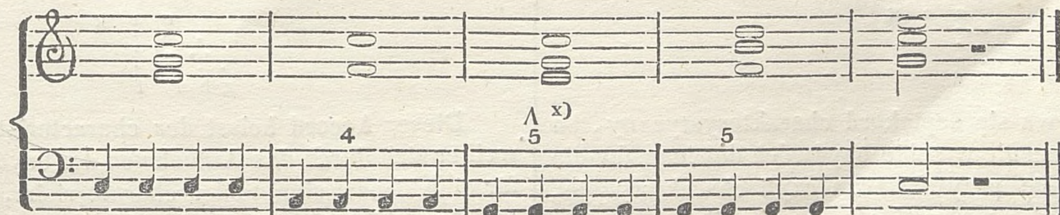


Tu pod (x) stoi tonikalny akord na bazie kwintakordowej, bo się znajduje między kwart i kwintakordem.

Chociażby sexta kwartakordu stała w basie, także też i wtenczas tonikalny akord na bazie kwintakordowej stać musi, bo sexta kwartakordu inaczej się nie rezolwuje tylko w bazie kwintakordu t. j kwincie z góry na dół, a zatym jeżeli sexta kwartakordu stoi w basie, toć i baza kwintakordu, do której się ta sexta rezolwuje, stać musi w basie; n. p.

Hier unter (x) steht der Tonical-Accord auf der Basis des Quint-Accordes, weil er sich zwischen dem Quint- und Quart-Accorde befindet.

Sollte auch die Sexte des Quart-Accordes im Basse stehen, so muss auch dann der Tonical-Accord auf der Basis des Quint-Accordes sich befinden, weil die Sexte des Quart-Accordes nur in der Basis des Quart-Accordes, d. i. in der Quinte von oben hinab, aufgelöst werden kann, und wenn daher die Sexte des Quart-Accordes im Basse steht, auch die Basis des Quint-Accordes, in welcher die Sexte aufgelöst wird, im Basse stehen muss; z. B.
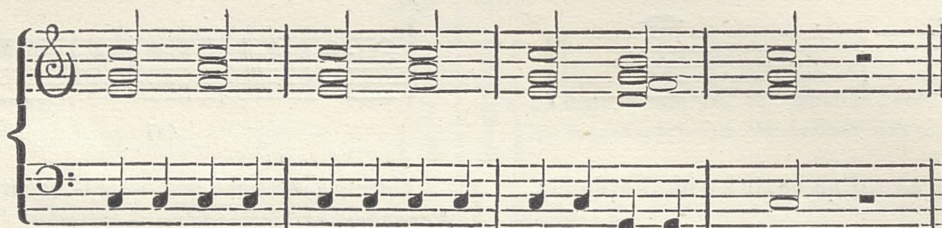


Pod (x) stoi tonikalny akord na bazie kwintakordowej.

Tu się czyni ta uwaga, że jeżeli ani baza ani sexta kwartakordu nie stoi w basie tylko tonika skali (to jest, jeżeli kwartakord na bazie tonikalnej stoi) wtenczas tonikalny akord pomiędzy kwart i kwintakordem stojący już nie jest obowiązany na bazie kwintakordu stać, lecz otrzymuje swoję tonikę w basie, bo ta z naturalnej rezolucyi (§. 40) w obydwcóh akordach w równém położeniu zostać musi; w takiej więc rezolucyi tonikalny akord waloru swego nie zmienia; n. p.

Unter (x) steht der Tonical-Accord auf der Basis des Quint-Accordes.

Hier wird bemerkt, dass, wenn weder die Basis noch die Sexte des Quart-Accordes, sondern bloss die Tonica, im Basse stehet (d. i. wenn der Quart-Accord auf der Tonical-Basis sich stützet) in diesem Falle der zwischen dem Quart- und Quint-Accorde stehende Tonical-Accord seine Tonica im Basse behält, weil solche nach der Natur der Auflösung (§. 40) in beyden Accorden in gleicher Lage stehen muss, in welcher Auflösung dann der Tonical-Accord seine eigenthümliche Bedeutsamkeit nicht verliert; z. B.



Co się tu okazało w tonacyi dur toż samo służy w tonacyi mol.

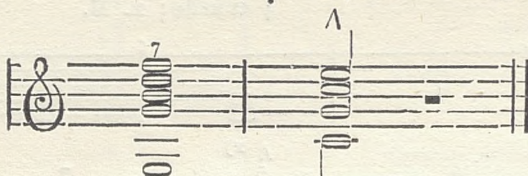
Was hier von der Tonart Dur gesagt wurde, dasselbe gilt auch von der Tonart Moll.

§. 47. Septakord charakterystyczny.

Kiedy do kwintakordu pierwotnego spodnią dominansę, to jest, bazę kwartakordu dołożymy, wyniknie septakord charakterystyczny, ten więc akord składa się z wierzchniej dominansy jako bazy, septymy, sekundy i że spodniej dominansy właściwej tonacyi, to jest, w której się rezolwuje; n. p.

§. 47. Der characteristische Sept-Accord.

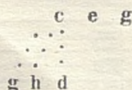
Wenn man zu dem Stamm-Quint-Accorde die untere Dominante, d. i. die Basis des Quart-Accordes hinzufügt, so entstehet der characteristische Sept-Accord, derselbe ist daher aus vier Tönen, der Septime, der Secunde, der oberen und unteren Dominante derjenigen Tonart, in welche er aufgelöst wird, zusammen gesetzt; z. B.



Ten akord daleko jest używańszy w harmonii niźli kwintakord, bo lubo ten tak równie z tonikalnym akordem kadencyą składa jak i septakord, jakeśmy to wyżej widzieli, wszelako septakord charakterystyczny mocniej w kadencyi działa niźli kwintakord, przyczyna jest, bo kwintakordu wszystkie trzy tony rezolwują się w samej tylko tonice tonikalnego akordu, tony zaś septakordu nietylko tonikę ale i tercyą w rezolucyi zajmują; n. p.

Rezolucya kwintakordu.

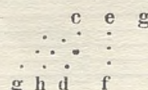
Die Resolution des Quint-Accordes.



Dieser Accord wird in der Harmonie viel häufiger als der Quint-Accord gebraucht, denn wenn auch der Quint-Accord sich eben so gut wie der Sept-Accord mit dem Tonical-Accorde zur Cadenz vereinigt, so äussert dennoch der characteristische Sept-Accord eine grössere Stärke in der Cadenz als der Quint-Accord, und zwar aus dem Grunde, weil alle drey Töne des Quintaccordes in einer und derselben Tonica des Tonical-Accordes sich auflösen, die Töne des Sept-Accordes aber nicht blos die Tonica sondern auch die Terz zu ihrer Auflösung in Anspruch nehmen; z. B.

Rezolucya septaccordu.

Die Resolution des Sept-Accordes.



Ten akord nazywa się septakord charakterystyczny, bo najprzód przez połączenie w sobie obydwóch dominansów dla jednej tylko tonacyi się przywłaszcza czyli charakteryzuje, w inszy chzaś udziału nie ma; powtóre, że swojém silném, brzmie-

Dieser Accord heisst der characteristische Sept-Accord, weil er sich durch das Aufnehmen der beyden Dominanten nur für eine Tonart eignet oder characterisirt, in anderen Tonarten aber nicht wirksam ist, und sodann durch seinen starken

niem nietylko własną kadencyą silnie wyraża, ale i kwartakord poprzedzający ogranicza czyli odznacza. Z tego powodu kwintakord pierwotny nie może się nazwać charakterystyczny, bo on ani kadencyi tak mocno wyraża, ani do jednej tonacyi jest przywiązany; tak n. p. akord g h d jest w tonacyi C-dur albo mol, jako kwintakord, w tonacyj G-dur jako tonikalny, w tonacyi D-dur jako kwartakord; septakord zaś charakterystyczny g h d f dla jednej tylko tonacyi C-dur albo C-mol wyłącznie służy, w inszej zaś udziału nie ma.
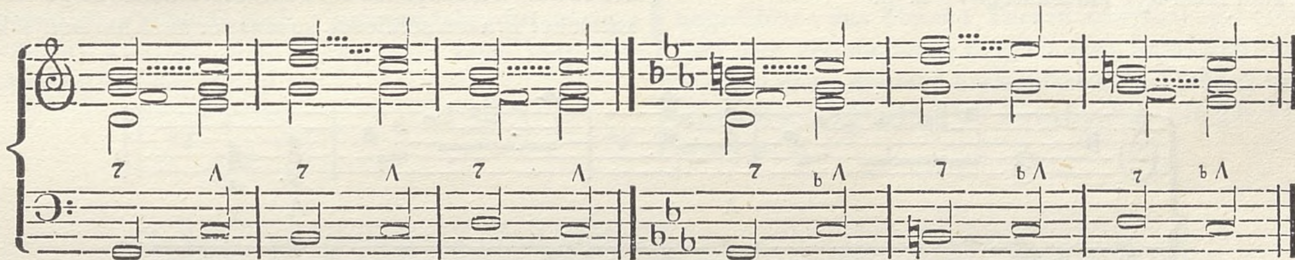
W całej harmonii mamy 12 septakordów charakterystycznych, z których każdy swemu tonikalnemu akordowi tak dur jak i mol wyłącznie służy i z nim się w kadencyą składa.

Septakord charakterystyczny rezolwuje się w tonikalnym akordzie następującym sposobem: dominansa wierzchnia w obydwóch akordach w równém położeniu zostaje, dominansa spodnia rezolwuje się do tercyi z góry na dół, sekunda i septima rezolwują się w tonice jedna z dołu do góry, druga z góry na dół, toż samo zawsze czyli kadencya jest składna lub odwrotna, czyli jest dur lub mol i wjakiejkolwiek bądź pozycyi tony się znajdują bez wyjątku; n. p.

Klang nicht nur die eigene Cadenz kräftig hervorhebt, sondern auch den vorangehenden Quartaccord begränzt und unterscheidet. Aus diesem Grunde kann der Quint-Stammaccord nicht ein characteristischer genannt werden, weil er weder die Cadenz so scharf ausdrückt, noch an eine Tonart gebunden ist; so erscheint z. B. g h d in der Tonart c-Dur oder Moll als Quint-Accord, in der Tonart g-Dur als Tonical- und in der Tonart d-Dur als Quart-Accord; der characteristische Sept-Accord aber g h d f dient ausschliesslich der Tonart c-Dur oder Moll und ist in einer andern Tonart nicht wirksam.
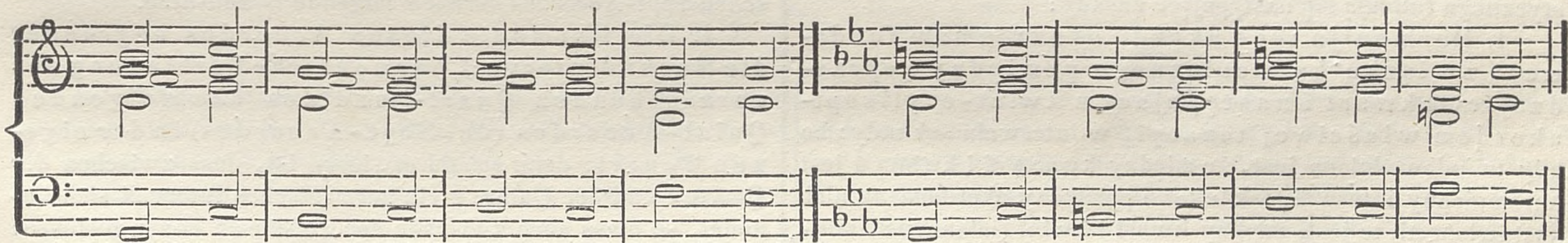
In der ganzen Harmonie haben wir zwölf characteristische Sept-Accorde, von denen ein jeder seinem Tonical-Accorde ausschliesslich dient, und sich mit demselben zur Cadenz Dur oder Moll vereinigt.

Der characteristische Sept-Accord wird im Tonical-Accorde auf folgende Weise aufgelöst: die obere Dominante bleibt in beiden Accorden in derselben Lage, die untere Dominante gehet von oben hinab in die Terz, die Secunde aber und die Septime in die Tonica über, die erste von oben hinab, die andere von unten hinauf, und zwar ohne Ausnahme, die Cadenz mag gerade oder verkehrt und die Lage der Töne wie immer beschaffen seyn; z. B.



W septakordzie characterystycznym baza tylko oktawnie podwoić się może, a jeżeli się którykolwiek inny septakordu ton w basie znajduje, ten już w wiolinowym akordzie stać nie powinien; n. p.

In dem characteristischen Sept-Accorde darf nur die Basis verdoppelt werden, und wenn irgend ein Ton des Sept-Accordes im Bass erscheint, so kann derselbe im Violin-Accorde nicht stehen; z. B.



Ten akord nie jest dyssonancyjny jak dawniejsi harmoniści mniemali, lecz jest harmoniczny, bo z harmonicznych interwałów powstaje. Ze tony kwintakordu n. p. g h d, z których septakord charakterystyczny powstaje, są harmoniczne, nie masz wątpliwości, o to tu tylko idzie, czyli dodana do tychże tonów spodnia dominansa f, z niemi harmonizuje? W czém się upewniamy tak: Ton f z tonem d jest harmoniczny, bo z nim w interwalu harmonicznym stoi, a przy tém te obydwa tony rezolwują się w harmonicznych tonach, ce, tonikalnego akordu c e g wraz, więc i między sobą są harmoniczne. Dalej, ten sam ton f jest harmoniczny z tonem h, bo lubo te tony w skali, w interwalu małej kwinty uważają się jako dyssonancyjne, jednakowoż tu w tém akordzie są harmoniczne, bo obydwa rezolwują się w hormonicznych tonach ce tonikalnego akordu c e g
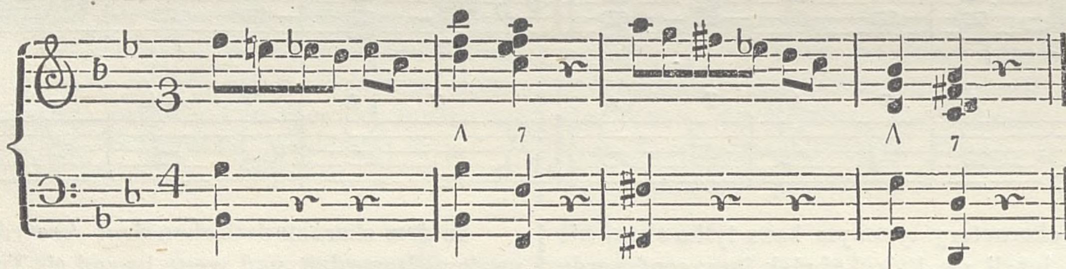
Dieser Accord ist nicht dissonirend, wie man sonst behauptet hat, sondern harmonisch, weil er aus harmonischen Intervallen bestehet. Dass die Töne des Quint-Accordes, z. B. g h d, aus welchen der characteristische Sept-Accord entstehet, harmonisch sind, unterliegt keinem Zweifel, und es ist blos die Frage, ob die zu diesen Tönen hinzugegebene untere Dominante f mit ihnen harmonirt. Hievon werden wir durch folgende Bemerkung überzeugt. Der Ton f harmonirt mit dem Tone d, weil er mit demselben in einem harmonischen Intervalle stehet, und da sie beyde zugleich in ce, den harmonischen Tönen des Tonical-Accordes c e g, aufgelöst werden, so müssen sie mit einander harmoniren. Ferner harmonirt derselbe Ton f mit dem Tone h, denn wenn auch diese Töne in der Scala im Intervalle der kleinen Quinte als dissonirend betrachtet werden, so sind sie

wraz, jeden z góry na dół, drugi z dołu do góry, a zatym między sobą harmoniczne być muszą. Dalej, ten sam ton f jest harmoniczny z tonem g, bo lubo te tony w skali w sekund-interwalu stojące uważają się jako dysharmoniczne, tu jednak w tym akordzie są harmoniczne, bo obydwa rezolwują się w harmonicznych tonach, ce, tonikalnego akordu ceg wraz, a zatym między sobą są harmoniczne. Zgoła, ponieważ wszystkie tony septakordu charakterystycznego g h d f w tonikalnym akordzie ceg rezolwją się wraz, a zatym wszystkie, czyli ich parami czyli razem brzmiące uważamy, są harmoniczne. Tę pewność okazuje sama natura, gdy nam ten akord nietylko w jednej pozycyi, ale w ewszystkych przełożeniach ghdf, hdfg, fghd, gfhd, i t. d. jako harmoniczny przedstawia, co wyraźnie udowadnia praxis.

Gdyby septakord charakterystyczny nie był harmoniczny, nie mógłby w kadencyi odwrotnej na końcu frazów stać, na dyssonancyą bowiem żaden oddział harmoniczny kończyć się nie może, ale że nam praxis pokazuje, że na nim frazy odpocząć mogą, ztąd musi być harmoniczny; n. p.

dennoch in diesem Accorde aus dem Grunde harmonisch, weil sie beyde zugleich in ce, den harmonischen Tönen des Tonical-accordes c e g, der eine von oben herab, der andere von unten hinauf aufgelöst werden, und desshalb harmonisch seyn müssen. Eben so harmonirt der Ton f mit dem Tone g; denn wenn auch diese Töne in der Scala im Secundintervalle als unharmonisch betrachtet werden, so sind sie dennoch in diesem Accorde aus dem Grunde harmonisch, weil sie beyde zugleich in c e, den harmonischen Tönen des Tonical-Accordes c e g, aufgelöst werden und desshalb mit einander harmoniren müssen; kurz, weil alle Töne des characteristischen Sept-Accordes g h d f in dem Tonical-Accorde c e g zugleich aufgelöst werden, so müssen auch alle, wir mögen sie in Paaren oder zugleich tönend betrachten, mit einander harmoniren. In dieser Überzeugung bestärkt uns die eigenthümliche Beschaffenheit dieses Accordes, welcher nicht blos in einer Lage, sondern in allen Versetzungen g h d f - h d f g - f g h d - g f h d u. s. w. als harmonisch sich darstellt, welches die Praxis bestätigt.

Wenn der characteristische Sept-Accord nicht harmonisch wäre, so dürfte er auch nicht in der umgekehrten Gadenz am Schlusse einer Phrase stehen, weil kein harmonischer Satz mit einer Dissonanz geschlossen werden darf; da wir aber aus der Praxis wissen, dass der characteristische Sept-Accord musikalische Phrasen schliesst, so muss er auch harmonisch seyn. z. B.
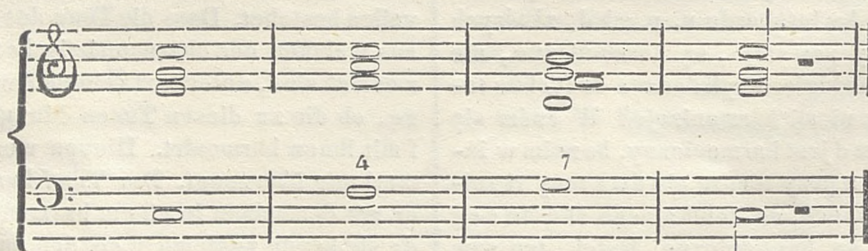


Na udowodnionej harmonii tonów septakordu charakterystycznego fundują się następujące zasady:

1. Harmonija tego akordu okazuje nam fundament związku harmonicznego pomiędzy poprzedzającym kwart i następującym kwint-czyli septakordem właściwej tonacyi, w interwalu sekundy; bo gdy tu udowodniono jest, że między kwartą f i kwintą g jest harmoniczny interwal, także też i pomiędzy akordami na nich postawionemi, to jest, między kwart i kwint (mianowicie między septakordem) jest harmoniczny sekund-interwalowy związek; n. p.

Auf der erwiesenen Harmonie der Töne des characteristischen Sept-Accordes beruhen folgende Grundsätze.

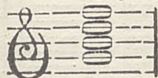
1. Die Harmonie dieses Accordes begründet die Secundintervall, harmonische Verbindung des vorangehenden Quart- und des nachfolgenden Quint-Accordes (des Sept-Accordes) in der eigenen Tonart; denn sobald erwiesen ist, dass zwischen der Quarte f und der Quinte g ein harmonisches Intervall sich befindet, so muss auch zwischen den auf diesen Tönen gestellten Accorden dem Quart- und Quint-Accorde (Sept-Accorde) eine harmonische Secund-Intervall-Verbindung bestehen; z. B.

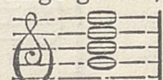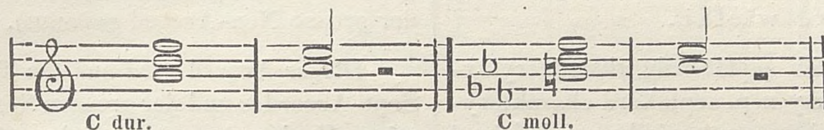


Sekund- interwal - związek
Secund-Intervallverbindung.

2. Z harmonii septakordu udowodnić możemy, że akord z trzech tonów w interwalu małej tercyi złożony jest harmo-

2. Aus der Harmonie des Sept-Accordes lässt sich beweisen, dass der aus drey im Intervalle der kleinen Terz stehenden

uiczny, gdy bowiem septakord g h d f postawimy w takiej pozycyi, że dominansy staną wnim na krajach n. p. 
a gdy bazę g odrzucimy, okażą się nam trzy tony w tercyach małych obok siebie harmonizujące h d f, to jest, septyma sekunda i kwarta właściwej tonacyi, które się w tercy i tonice tonikalnego akordu rezolwują; n. p.

Tönen zusammengesetzte Accord harmonisch sey. Wenn wir nähmlich dem Sept-Accorde g h d f eine solche Lage geben, dass die beyden Dominanten vorstehen, z. B. 
und dann die Basis g beseitigen, so erscheinen uns die in kleine Terzen neben einander stehenden, und mit einander harmonirenden Töne h d f, d. i. die Septime, Secunde und die Quarte der eigenen Tonart, welche in der Terz und der Tonica des Tonical-Accordes ihre Auflösung finden; z. B.

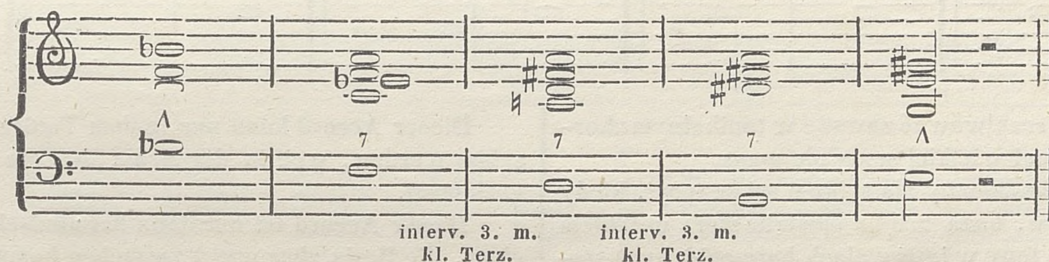


Takowy akord nazywają dawniejsi harmoniści zmniejszony trojton.

3. Na harmonii septakordu charakterystycznego fundujemy także związek harmoniczny dwóch, trzech lub więcej septakordów przez same tercye małe po sobie następujące, gdy bowiem na okazanym dopiéro akordzie z tercyj małych złożonym (na zmniejszonym trojtonie) postawiémy septakordy, te równie harmoniczny związek mieć będą, jak i same tony h d f w septakordzie g h d f mają; n. p.

Diesen Accord pflegen die älteren Harmonielehrer einen verminderten Dreyklang zu nennen.

3. Auf der Harmonie des characteristischen Sept-Accordes beruhet auch die harmonische Verbindung von zwey, drey oder mehreren Sept-Accorden, welche durchgehends in kleinen Terzen nach einander folgen. Denn wenn wir auf dem oben angeführten aus kleinen Terzen zusammengesetzten Accorde (auf dem verminderten Dreyklange) Sept-Accorde bilden, so werden diese dieselbe harmonische Verbindung haben, welche zwischen den Tönen h d f im Sept-Accorde g h d f angetroffen wird. z. B.



Ztąd więc bierzemy ogólną w nauce harmonii ważną regułę: Ze trzy lub więcej septakordów w interwalach tercyj małych po sobie harmonicznie następować mogą, a ten związek nazywa się przez tercye małe.
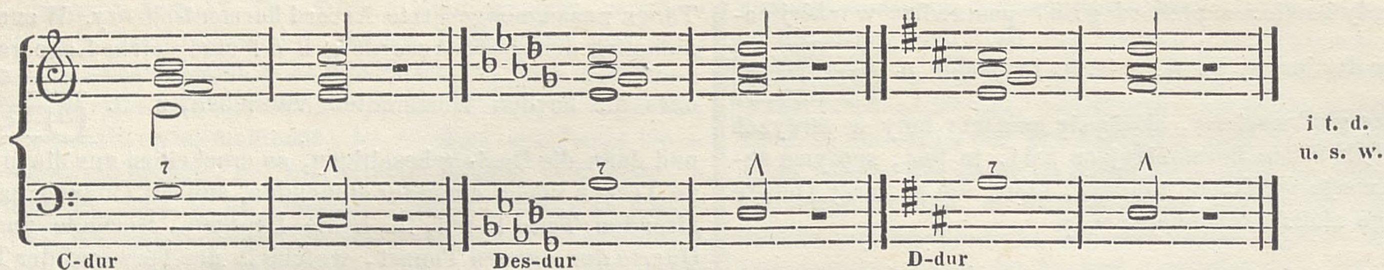
Wiedzieć tu należy, że jako ten związek akordów przez same tercye małe funduje się na harmonii septakordu, tak też używa się do związania samych septakordów tylko, tonikalnym zaś akordom w takim związku przez same tercye małe wiązać się nie wolno, te bowiem trzymać się muszą takich związków, jakie im harmonija trojtonu wskazuje, to jest, raz przez tercyą wielką, drugi raz małą na przemiany, któreśmy wyżej (§. 42) okazali, fundament zaś związków z harmonii septakordów wzięty do nich nie należy.

Zadanie. Proszę ułożyć z tonikalnego i z septakordu charakterystycznego kadencye składne i odwrotne, dla każdej tonacyi dur i mol, tak:

Hieraus leiten wir die allgemeine und in der Harmonielehre wichtige Regel ab, dass drey oder mehrere Sept-Accorde in den Intervallen kleiner Terzen harmonisch auf einander folgen können, und diese Verbindung heisst die Verbindung mittelst kleiner Terzen.

Hier ist noch zu bemerken, dass, so wie die Verbindung der Accorde durch kleine Terzen in der Harmonie des Sept-Accordes gegründet ist, solche auch ausschliessend nur Sept-Accorde an einander kettet, und dass die Verbindung mittelst kleiner Terzen zwischen Tonical-Accorden nicht Statt finden kann; letztere nähmlich sind an die ihnen durch die Harmonie des Dreyklanges bestimmten Verbindungen gebunden, d. i. sie gehen abwechselnd das eine Mahl über die grosse, das andere Mahl über die kleine Terz (§. 42), und die aus der Harmonie des Sept-Accordes entlehnte Verbindungsregel findet für sie keine Anwendung.

Aufgabe. Man soll aus dem Tonical- und dem characteristischen Sept-Accorde gerade und verkehrte Cadenzen für jede Dur- und Moll-Tonart zusammensetzen.



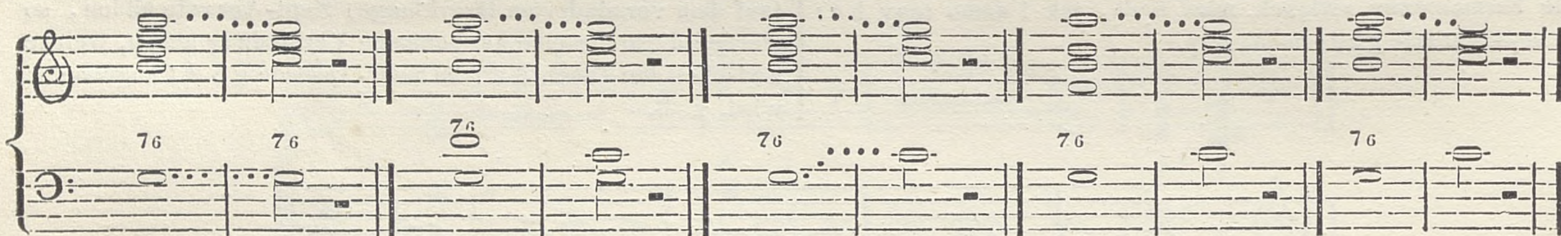
§. 48. Septakord z sextą wielką (dawniej zwany nonakord wielki).

Ten akord składa się z tonów septakordu charakterystycznego i z sexty wielkiej. Połóżmy n. p. septakord charakterystyczny g h d f, i dołóżmy do niego sextę wielką a właściwej skali, tedy wypadnie septakord z sextą wielką g h d f a. Ten akord rezolwuje się w tonikalnym akordzie dur tak jak i poprzedzający, sexta jego rezolwuje się do kwinty tonikalnego akordu z góry na dół, baza zaś albo w obydwóch akordach w równém położeniu zostaje, albo się też rezolwuje w tonice tonikalnego akordu, tak jak następujący przykład wskazuje.

§. 48. Der Septaccord mit der grossen Sexte (sonst der grosse Non-Accord genannt).

Dieser Accord wird aus den Tönen des characteristischen Sept-Accordes und der grossen Sexte zusammen gesetzt. Wenn wir z. B. den characteristischen Sept-Accord g h d f nehmen und zu demselben die grosse Sexte a der eigenen Scala setzen, so erhalten wir den Septaccord mit der grossen Sexte g h d f a.

Dieser Accord wird, wie der vorangehende in dem Tonical-Accorde Dur, d. i. seine Sexte von oben herab in der Quinte des Tonical-Accordes, aufgelöst, die Basis hingegen behauptet entweder in beiden Accorden dieselbe Lage, oder sie übergehet in die Tonica des Tonical-Accordes, wie im nachstehenden Beyspiele zu ersehen ist.

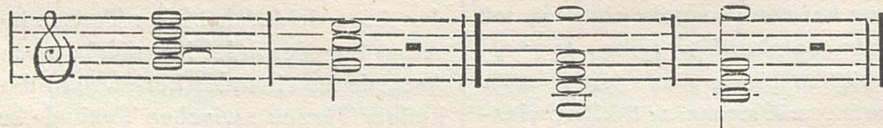


Ten akord musi się rezolwować zawsze w tonikalnym akordzie dur, bo w skali mol wielkiej sexty nie masz.

Ten akord jest harmoniczny ale tylko w tej pozycyi, kiedy sexta jego na wiérzchu, baza zaś na spodzie stoi, w takiém położeniu bowiem jego tony w interwalach harmonicznych stoją i rezolwują się w tonikalnym akordzie w prost bez przygotowania, jak zwyczajnie wszystkie harmoniczne akordy rezolwować się zwykły. Gdybyśmy zaś sextę jego z wiérzchu przez oktawę na spód, albo też bazę z dołu do góry przerzucili, wtenczas wyniknęłaby dyssonancyja do rezolwowania przykra; n. p.

Dieser Accord kann nur in dem Tonical-Accorde Dur aufgelöst werden, weil in der Scala Moll die grosse Sexte nicht vorkommt.

Dieser Accord ist nur dann harmonisch, wenn seine Sexte oben, die Basis aber unten zu stehen kommt, weil nur in dieser Lage seine Töne in harmonischen Intervallen stehen, und nach Art der gewöhnlichen Auflösung aller harmonischen Accorde gerade und ohne Vorbereitung im Tonical-Accorde aufgelöst werden. Wollten wir dagegen seine Sexte von oben über eine Octave hinab, oder seine Basis von unten über eine Octave hinauf übertragen, so würde in diesem Falle eine schwer aufzulösende Dissonanz entstehen; z. B.



Ten akord w swojej pełności służy do wyrażenia kadencyi mocnej oraz powolnej, w wyrazach zaś nieco żywszych czworogłosowych można się bez bazy obejść, która prawie zawsze opuszcza się w tym akordzie.

Ten akord i w tym razie, kiedy się jego baza wyłącza, musi zawsze swoję sextę mieć na wiérzchu, bo gdybyśmy ją przerzucili na spód albo w środek, wyniknąłby kwartakord mol z

Dieser Accord wird in seiner Vollständigkeit zum Ausdrucke einer starken und zugleich langsamen Cadenz gebraucht, in geschwinderen vierstimmigen Sätzen aber kann die Basis, wie es in diesem Accorde beynahe immer geschieht, auch ausgelassen werden.

Dieser Accord muss für den Fall, wo seine Basis herausgehoben wird, seine Sexte jedesmahl oben haben, weil im Falle, wenn diese hinab oder in die Mitte übertragen würde ,

sekundą tej tonacyi, jaką litera tej sexty przerzuconej wskazuje. Połóżmy n. p. septakord z sextą wielką w tonacyi C-dur h d f a, przełóżmy wiérzchnie a na spód albo w środek, a wyniknie kwartakord mol z sekundą w tonacyi a mol: a h d f, d f a h, d a h f.

der Quart-Accord Moll mit der Secunde jener Tonart zum Vorschein käme, welche gerade durch den Buchstaben der übertragenen Sexte angedeutet wird. Wenn wir z. B. den Sept-Accord mit der grossen Sexte in der Tonart c Dur h d f a setzen, und das obenstehende a hinab oder in die Mitte übertragen, so entstehet der Quart-Accord Moll mit der Secunde der Tonart a Moll, a h d f, d f a h, d a h f.

A na wiérz. oben. — A na spodzie, unten. — A. w środku, in der Mitte. — A. w środku, in der Mitte.

C-dur. — A-moll. — A-moll. — A-moll.

Ten septakord z sextą tworzy kadencyą dur niezupełną, bo w tonikalnym akordzie wypada kwinta na wiérzchu (§. 60).

Żaden ton tego akordu nie może się podwajać, tylko baza na spodzie akordu stojąca, w środku akordu nigdy.

Kiedy się wyłącza baza, wtenczas żaden ton tego akordu oktawnie podwajać się nie może, to jest, którenkolwiek z nich stoi w basie, ten sam w wiolinie stać nie może; n. p.

Dieser Accord mit der grossen Sexte bildet eine unvollständige Durcadenz, weil im Tonical-Accorde die Quinte oben zu stehen kommt; (§. 60).

Kein Ton dieses Accordes darf sich verdoppeln, mit Ausnahme der unterhalb, nicht aber in der Mitte des Accordes stehenden Basis.

Wird die Basis ausgelassen, so kann in diesem Falle kein Ton des Accordes verdoppelt werden, d. i. der Ton, der im Basse stehet, kann im Violin nicht gesetzt werden; z. B.

Zadanie. Proszę ułożyć kadencyje do wszystkich tonacyj dur, do których septakord z wielką sextą wchodzi.

Aufgabe. Es sind in allen Durtonarten Cadenzen zu bilden, in welche der Sept-Accord mit der grossen Sexte tritt.

§. 49. Septakord z sextą małą, kwadrat (dawniej septakord zmniejszony zwany).

Septakord z sextą małą składa się z septakordu charakterystycznego i z sexty małej. Połóżmy n. p. septakord charakterystyczny g h d f, i dołóżmy do niego sextę małą as właściwej tonacyi mol, ztąd wyniknie septakord z sextą małą g h d f as; n. p.

§. 49. Der Sept-Accord mit der kleinen Sexte, Quadrat (sonst der verminderte Sept-Accord genannt).
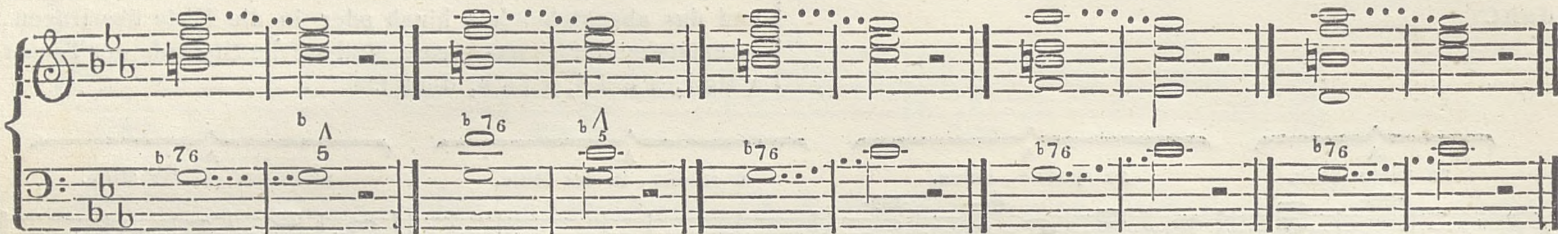
Der Sept-Accord mit der kleinen Sexte wird aus dem characteristischen Sept-Accorde und der kleinen Sexte zusammengesetzt. Nehmen wir z. B. den characteristischen Sept-Accord g h d f, und setzen zu demselben die kleine Sexte as der eigenen Tonart moll, so erhalten wir den Septaccord mit der kleinen Sexte, g h d f as; z. B.

Ten akord rezolwuje się w tonikalnym akordzie mol tak jak i poprzedzający. Sexta mała na wiérzchu, baza zaś na spodzie stać musi, ta albo się w tonice tonikalnego akordu re-

Dieser Accord wird, wie der vorhergehende, in dem Tonical-Accorde moll aufgelöst, seine Sexte muss oben, die Basis aber unten stehen. Die letztere gehet entweder in die Tonica

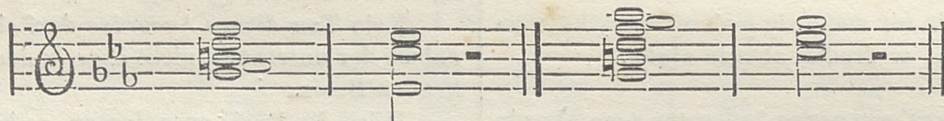
zolwuje, albo w obydwóch akordach w równém położeniu zostaje, tak jak następujący przykład wskazuje:

des Tonical-Accordes über, oder sie behauptet in beyden Accorden dieselbe Lage, wie im nachstehenden Beyspiele zu ersehen ist.



Ten akord jest harmoniczny ale tylko w tej pozycyi, kiedy sexta jego na wiérzchu baza zaś na spodzie stoi, w takiém położeniu tony jego w interwalach harmonicznych stoją i rezolwują się w tonikalnym akordzie w prost bez przygotowania, jak zwyczajnie wszystkie harmoniczne akordy rezolwować się zwykły. Gdybyśmy zaś sextę jego z wiérzchu przez oktawę na spód, albo też bazę z dołu do góry przerzucili, wtenczas zamieniłby się w dyssonancyją do rezolwowania przykrą; n. p.

Dieser Accord ist nur in der Stellung harmonisch, wenn seine Sexte oben, die Basis aber unten steht, weil nur in dieser Lage seine Töne in harmonischen Intervallen stehen, und nach Art der gewöhnlichen Auflösung aller harmonischen Accorde gerade und ohne Vorbereitung im Tonical-Accorde aufgelöst werden. Wollten wir hingegen entweder seine Sexte von oben um eine Octave hinab, oder auch seine Basis von unten hinauf übertragen, so würde dann eine schwer aufzulösende Dissonanz entstehen; z. B.



Ten akord w swojej pełności służy do wyrażenia kadencyj powolnych i mocnych, wczwórgłosie zaś nieco żywszym prawie zawsze używa się bez bazy.

Gdy bazę z tego akordu wyłączymy, ztąd wynika akord ze cztérech tonów w małej tercyi obok siebie stojących złożony, którен my tu w ogólności nazywamy kwadrat; jako bowiem kwadrat geometryczny ma cztéry boki równe, tak też i ten akord składa się ze cztérech tonów równą od siebie odległość mających.

Kwadrat jest akord harmoniczny, bo się składa z tonów harmonicznych i rezolwuje się w tonikalnym akordzie bez przygotowania w prost.

Kwadrat działa w harmonii dwojako: raz jako septakord z sextą małą, drugi raz jako kwartakord. Te jego funkcye zobaczymy z osobna

Tu na tém miejscu uważać będziemy kwadrat jako septakord z sextą małą.

W harmonii jest trzy kwadraty, które na trzech tonach chromatycznych obok siebie stoją; n. p.

Durch diesen Accord werden in seiner Vollständigkeit langsame und starke Cadenzen ausgedrückt, in lebhafteren vierstimmigen Sätzen wird die Basis gewöhnlich ausgelassen.

Wenn die Basis dieses Accordes beseitigt wird, so entstehet ein aus vier in der kleinen Terz neben einander stehenden Tönen zusammengesetzter Accord, welchen wir das Quadrat nennen, denn so wie das geometrische Quadrat vier gleiche Seiten hat, so ist auch dieser Accord aus vier Tönen zusammen gesetzt, die in einer gleichen Entfernung von einander stehen.

Das Quadrat ist ein harmonischer Accord, weil es aus harmonischen Tönen zusammengesetzt ist, und gerade ohne Vorbereitung im Tonical-Accorde aufgelöst wird.

Das Quadrat wirkt in der Harmonie auf eine doppelte Art; zuerst als Sept-Accord mit der kleinen Sexte, und dann als Quart-Accord. Wir wollen beyde Arten der Wirksamkeit einzeln betrachten.
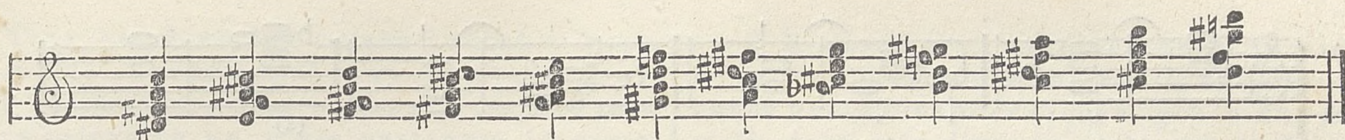
Hier soll das Quadrat als Sept-Accord mit der kleinen Sexte betrachtet werden.

In der Harmonie gibt es drey Quadrate, welche auf drey Tönen der chromatischen Leiter neben einander stehen; z. B.



Z tych trzech kwadratów wynika przez przestawienie tonów dwanaście, które na dwunastu nach chromatycznych obok siebie stoją.

Aus diesen drey Quadraten entstehen durch Versetzung der Töne zwölf, die auf zwölf Tönen der chromatischen Leiter neben einander stehen.



Kwadrat uważany jako septakord z sextą małą składa się z septymy, z sekundy, kwarty, sexty małej tej skali (tonacyi), w której się tenże rezolwuje.

Kwadrat w tém znaczeniu ma naturę molową, bo się w nim zawiéra sexta mała, która tylko w skali mol ma swoje siedlisko.

Kwadrat ma następujące własności.

1. Rezolwuje się w tonikalnym akordzie mol i składa kadencyję niezupełną.

2. Jego najnaturalniejsza i najwyraźniejsza rezolucyja jest, kiedy jego sexta mała na wierzchu akordu stoi i rezolwuje się w dominansie na wierzchu tonikalnego akordu stojącej; n. p.
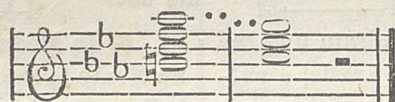
Das Quadrat, als Sept-Accord betrachtet, bestehet aus der Septime, Secunde, Quarte und der kleinen Sexte derjenigen Leiter (Tonart), in welcher sich dasselbe auflöset.

Das Quadrat in dieser Bedeutung nimmt die Natur der Moll-Tonart an, weil in demselben die kleine Sexte, welche bloss in der Moll-Leiter ihren Sitz hat, eingeschlossen ist.

Das Quadrat hat folgende Eigenschaften:
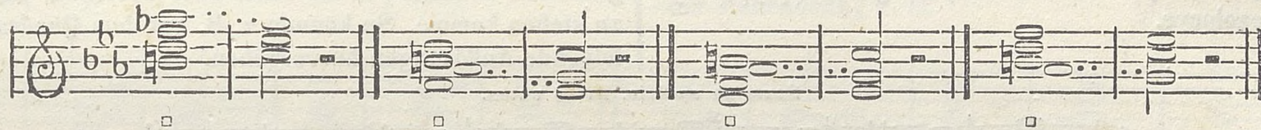
1. Es löset sich in dem Tonical-Accorde auf, und bildet eine unvollständige Cadenz.

2. Seine natürlichste und kräftigste Auflösung erfolgt dann, wenn seine kleine Sexte oberhalb des Accordes stehet, und sich in die oberhalb des Tonical-Accordes stehende Dominante auflöset; z. B.



3. Ponieważ wszystkie tony kwadratu są w równej od siebie odległości, więc jego sexta mała może stać nietylko na wierzchu akordu ale i w środku i na spodzie, walor zaś kwadratu zawsze ten sam zostaje; n. p.

3. Weil die Töne des Quadrats gleich weit von einander stehen, so kann seine kleine Sexte nicht nur oberhalb, sondern auch in der Mitte und unterhalb des Accordes stehen, und die Beschaffenheit des Accordes bleibt dieselbe; z. B.

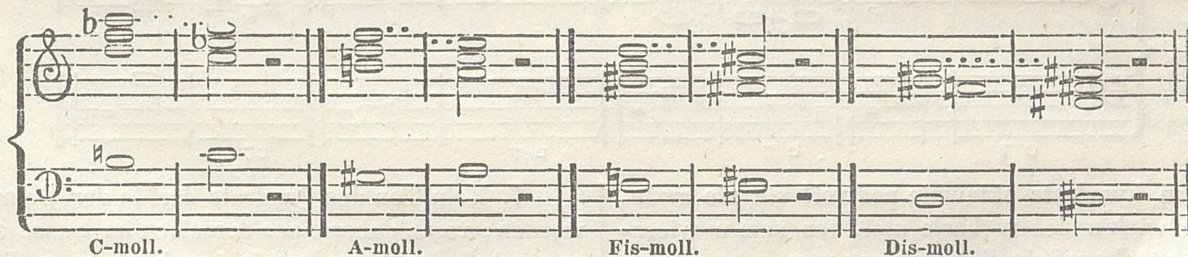


Chociaż tu w różnych przełożeniach kwadratu ten sam zostaje walor jego, jednakowoż pierwsza rezolucyja jest mocniejsza, gdzie sexta as na wierzchu stoi.

4. Że wszystkie tony kwadratu w równych interwalach obok siebie stoją, z tego powodu każdy ton jego jako sexta mała uważana być może, ztąd jeden kwadrat do czterech tonikalnych akordów mol (do czterech tonacyj) rezolwować się może; n. p. weźmy kwadrat h d f as, ten się da rezolwować do c, dis, fis, a-mol; n. p.

Wenn aber auch die Wesenheit des Quadrates in den verschiedenen Lagen dieselbe bleibt, so ist dennoch die erste Auflösung die kräftigste, wo die Sexte as oben stehet.

4. Da alle Töne des Quadrates in gleichen Intervallen neben einander stehen, so kann auch jeder Ton desselben als eine kleine Sexte betrachtet, und daher auch das Quadrat in vier Moll-Tonical-Accorden (in vier Tonarten) aufgelöst werden; so lässt sich z. B. das Quadrat h d f as in e, dis, fis, a, moll auflösen; z. B.
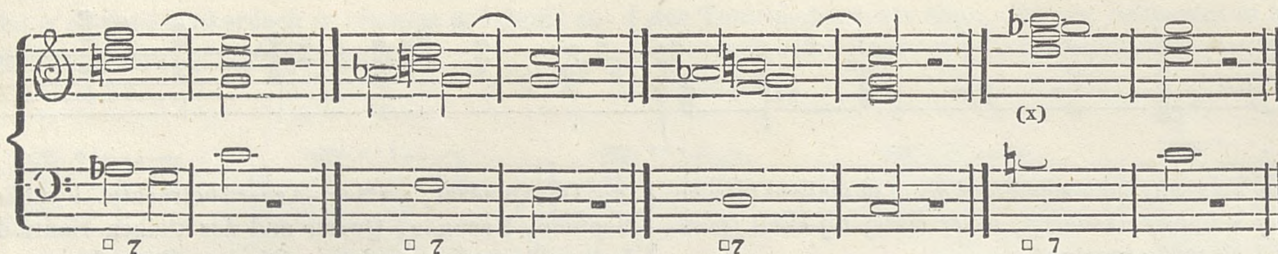


Ztąd kwadrat w modulacyi bardzo wielkie usługi czyni, co poźniej zobaczymy.

5. Jeżeli sextę małą kwadratu obniżemy o pułtonu na kwintę, wtenczas kwadrat przekształca się w septakord charakterystyczny, który się rezolwuje w tonikalnym akordzie dur albo mol, oraz z takowej rezolucyi wynika kadencyja zupełna dur albo mol; n. p.

Aus diesem Grunde leistet das Quadrat in der Modulation sehr wichtige Dienste, wie wir später sehen werden.

5. Wenn man die kleine Sexte des Quadrats um einen halben Ton auf die Quinte herabsetzt, so wird das Quadrat in den characteristischen Sept-Accord verwandelt, der sich in dem Tonical-Accorde dur oder moll auflöset, und durch diese Auflösung eine vollständige Cadenz dur oder moll bildet; z. B.
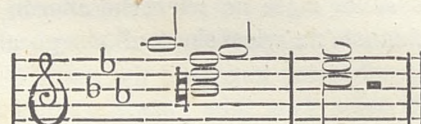


Tu tylko wiedzieć należy, że takowy kwadrat, który ma swoję sextę na wierzchu, jak tu pod (x), niepowinien się przekształcać w septakord charakterystyczny, bo w takiém położeniu (jako septakord z sextą małą) ma największą dzielność utrzymania swojej natury molowej i rezolwowania się w tonikalnym akordzie mol bez przekształcenia się w septakord charakterystyczny; a zatém wypadnie:

Hier ist nur zu bemerken, dass ein Quadrat, dessen Sexte, wie im Beyspiele (x) oben stehet, in den characteristischen Sept-Accord nicht verwandelt werden kann, weil er in dieser Lage (als Sept-Accord mit der kleinen Sexte) am geeignetsten ist, seine Moll-Natur zu behaupten, und ohne Verwandlung in den characteristischen Sept-Accord in seinen Tonical-Accord moll, sich aufzulösen; daher wird gesetzt:

lepiej tak:
besser so:
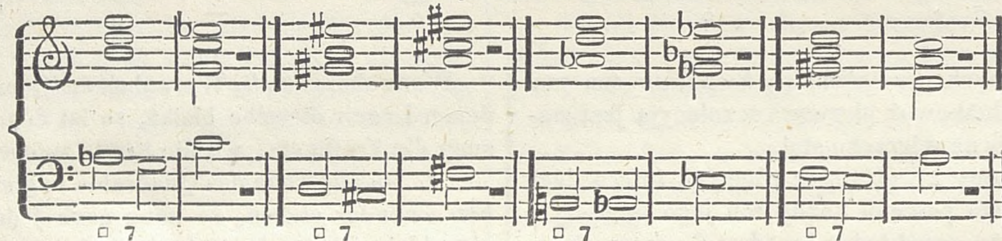


niżli tak:
als so:
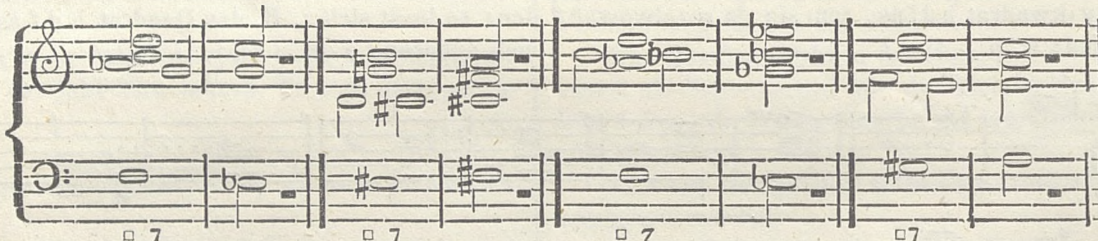


6. W modulacyach którenkolwiek ton kwadratu uważać można jako sextę małą, a zatém przez obniżenie każdej o pułtonu cztery septakordy charakterystyczne oraz z nich cztery kadencye co raz inszej tonacyi uformować można. W obniżeniu tonów rzeczonych to zachować należy, aby ten ton kwadratu, który się jako sexta mała uważa i na kwintę obniżać ma, stał w środku lub na spodzie kwadratu, z przyczyny dopiéro powiedzianej. Weźmy kwadrat h d f as, z tego następujące wypaść mogą rezolucye.

6. In Modulationen kann jeder Ton des Quadrats als kleine Sexte betrachtet, und durch seine Herabsetzung um einen halben Ton vier characteristische Sept-Accorde, so wie aus diesen vier Cadenzen in vier verschiedenen Tonarten gebildet werden. Bey Herabsetzung der genannten Töne ist zu beobachten, dass der als die kleine Sexte betrachtete und auf die Quinte herabzusetzende Ton des Quadrats, aus der oben angeführten Ursache, in die Mitte oder unterhalb des Quadrats zu stehen komme. So können z. B. aus dem Quadrate h d f as folgende Auflösungen hervorgehen.

Sexta na spodzie. Die 6 unten.

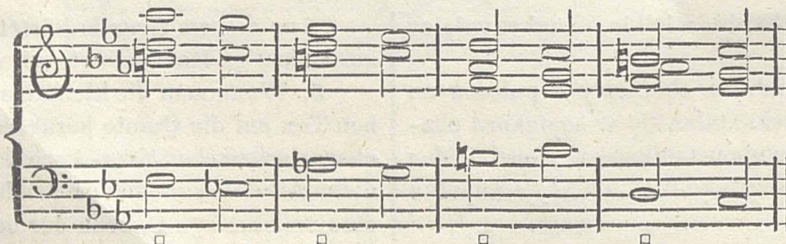


Sexta w środku. Die 6 in der Mitte.



7. Żaden ton kwadratu oktawnie podwoić się nie może, zatém którenkolwiek z nich w basie stoi, ten sam w wierzchnim akordzie znajdować się nie powinien; n. p.

7. Kein Ton des Quadrats darf in der Octave verdoppelt werden; wenn daher einer derselben im Basse stehet, so soll er oberhalb des Accordes nicht vorkommen. z. B.



8. Trzy kwadraty na trzech bazach w interwalu małej sekundy (jakeśmy to dopiéro widzieli) postawione, nam wskazują, że jako te w dysharmonicznich po sobie następują interwalach, tak też i wszystkie septakordy, nietylko w harmonicznych ale i dysharmonicznych interwalach po tonikalnych i kwartakordach następować i między sobą konkatenować się mogą. Ta wolność dana jest septakordom na to, aby się modulacye przez nich w różnych kierunkach bez ograniczenia uskuteczniać mogły, co poźniej zobaczymy.

§. 50. Septakord z toniką (dawniey Undecimakord zwany.)

Jeżeli przez synkopowanie tonika poprzedzającego tonikalnego akordu do septakordu wpłynie, ztąd wyniknie septakord z toniką.

Ten akord jest dyssonancyjny, dla tego takowy do rezolucyi przygotować trzeba. To przygotowanie zależy na tém, aby ton dyssonujący wpłynął do najbliższego tonu septakordowego, a ponieważ najbliższy ton obok toniki jest sekunda lub septyma septakordu, a zatém ta dyssonująca tonika powinna się albo do sekundy septakordu z dołu do góry podnieść, albo na septymę z góry na dół spuścić. Tym sposobem septakord z dyssonancyi oszyszczony, rezolwuje się w swoim tonikalnym akordzie wiadomym sposobem i składa się w kadencyję dur albo mol; n. p.
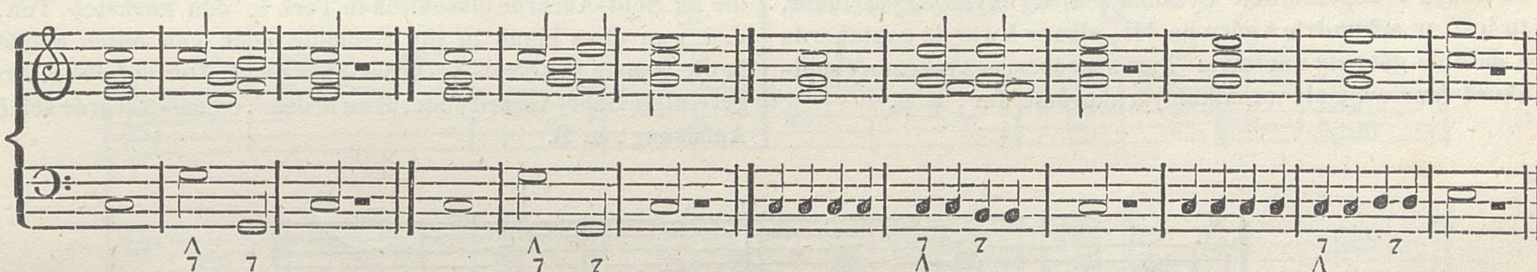
8. Die drey eben angeführten Quadrate, welche auf drey Basen im Intervalle der kleinen Secunde nebeneinander stehen, geben uns den Beweis, dass, wie diese in disharmonischen Intervallen auf einander folgen, eben so auch alle Septaccorde nicht nur in harmonischen, sondern auch in disharmonischen Intervallen nach dem Tonical-und Quart-Accorde folgen und untereinander verbunden werden können.

Dieses Vorrecht ist ihnen verliehen, damit durch sie die Modulationen in allen möglichen Gängen bewirkt werden können, wovon später gehandelt wird.

§. 50. Der Sept-Accord mit der Tonica (sonst Undecim-Accord genannt.

Wenn durch Syncopiren die Tonica in den Sept-Accord übergeht, so entsteht daraus der Septaccord mit der Tonica.

Da dieser Accord dissonirt, so muss dessen Auflösung vorbereitet werden. Diese Vorbereitung besteht darin, dass der dissonirende Ton in den nächsten Ton des Sept-Accordes übergehe, und weil der, der Tonica zunächst liegende Ton die Secunde oder die Septime des Sept-Accordes ist, so muss die dissonirend Tonica entweder in die Secunde des Sept-Accordes von unten hinauf sich erheben, oder aber in die Septime von oben hinabsteigen. Der auf diese Art von der Dissonanz befreyete Sept-Accord wird dann auf die gewöhnliche Art in seinem Tonical-Accorde aufgelöst und gestaltet sich zu einer Dur- oder Mollcadenz; z. B.



Też samo w tonacyi mol.
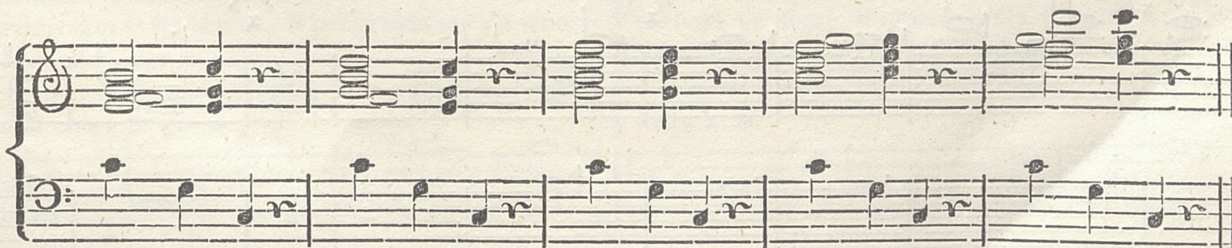
W przygotowaniu i to się uważa, aby ten ton, do którego dyssonująca tonika wpływa, w poprzedzającym dyssonancyjnym septakordzie nie znajdował się, tak jak to w poprzedzającym przykładzie widać.

Jeżeli w septakordzie dyssonująca tonika wypada w basie, ta może do kwinty (do bazy septakordu) z góry na dół wpłynąć. Tym sposobem oczyszczony septakord rezolwuje się w tonikalnym akordzie; n. p.

Dasselbe in der Moll-Tonart.

In dieser Vorbereitung muss auch darauf gesehen werden, dass, wie wir im obigen Beyspiele gesehen, der Ton, in welchen die dissonirende Tonica übergehet, in dem vorangehenden dissonirenden Sept-Accorde nicht vorkomme.

Wenn die dissonirende Tonica des Sept-Accordes im Basse stehet, so kann solche in die Quinte (die Basis des Sept-Accordes) von oben hinab übergehen, und die Auflösung des so vereinigten Sept-Accordes findet dann im Tonical-Accorde Statt; z. B.



Też samo w tonacyi mol.

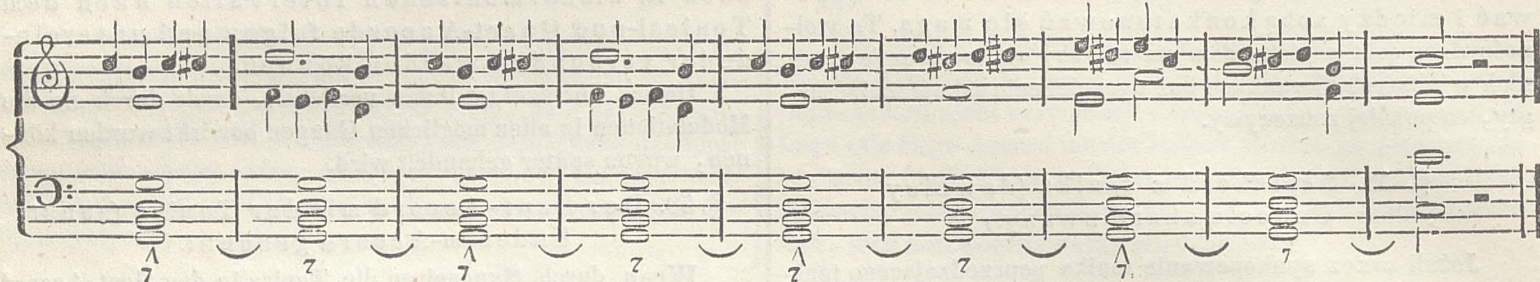
Septakord dyssonujący z toniką wypada także w długiém trzymaniu, które harmoniści punktem organowym albo pedałem nazywają.

Dasselbe in der Moll-Tonart.

Der Sept-Accord mit der dissonirenden Tonica kommt am häufigsten bey dem langen Anhalten vor, welches die Harmonielehrer den Orgelpunct oder das Pedal nennen.

Długie trzymanie jest rodzaj harmonii, w której dominansa wierzchnia albo cały kwintakord lub septakord przez kilka taktów trwa ciągle w basie bez względu czyli takowy na tony tonikalnego lub septakordu natrafia. Jeżeli więc basowy septakord na tonikę trafia, winika septakord z toniką; n. p.

Das lange Anhalten ist eine Art Harmonie, in welcher die obere Dominante oder der ganze Quint-Accord durch mehrere Takte ohne Veränderung des Basses, ob dieser mit den Accorden übereinstimme oder nicht, gehalten wird. Wenn dieses lange Anhalten auf die Tonica fällt, so kommen Septaccorde mit der Tonica zum Vorschein; z. B.



Takowe długie trzymanie najczęściej przy zakończeniu fug używane bywa.

Dieses lange Anhalten wird am öftesten beym Schlusse einer Fuge gebraucht.

§. 51. Septakord z tercyą wielką.
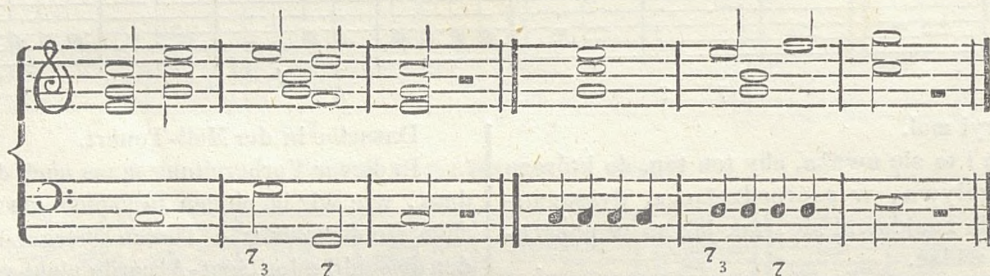
§. 51 Sept-Accord mit der grossen Terz.

Septakord z tercyą wielką wynika, gdy przez synkopowawanie, któren kolwiek ton poprzedzającego tonikalnego akordu do następującego septakordu wpływa, i tam znaczenie tercyi wielkiej otrzymuje. Ta tercya na wierzchu akordu dyssonować zwykła.

Ponieważ ten akord jest dyssonancyjny, przeto go do rezolucyi przygotować trzeba. To przygotowanie zależy na tém, że tercya w septakordzie dyssonująca w naybliższym tonie, to jest, w sekundzie z góry na dół, albo w kwarcie septakordu z dołu do góry się naprawia. Tym sposobem oczyszczony septakord rezolwuje się w tonikalnym akordzie dur; n. p.
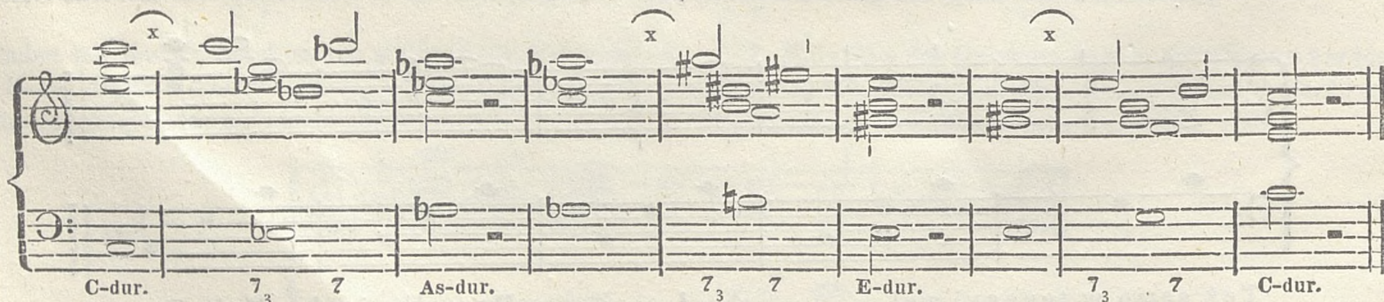
Der Sept-Accord mit der grossen Terz entstehet, wenn durch Syncopiren ein Ton des vorangehenden Tonical-Accordes in den nachfolgenden Sept-Accord übergehet, und in diesem die Bedeutung der grossen Terz erhält. Diese Terz pflegt gewöhnlich oberhalb des Accordes zu dissoniren.

Da dieser Accord dissonirt, so muss dessen Auflösung vorbereitet werden. Diese Vorbereitung bestehet darin, dass die im Sept-Accorde dissonirende Terz in den nächsten Ton, d. i. von oben hinab in die Secunde oder von unten hinauf in die Quarte des Sept-Accordes übergehet. Der auf diese Art gereinigte Sept-Accord findet dann in dem Tonical-Accorde seine Auflösung; z. B.



Septakord z tercyą wielką używa się w modulacyi do związania punktu uprzedniego z punktem łączącym (to jest z septakordem łączącym); n. p.

Der Sept-Accord mit der grossen Terz wird in der Modulation zur Verbindung des vorangehenden Punctes mit dem Verbindungs-Sept-Accorde gebraucht; z. B.



Tonika tonacyi uprzedniej synkopuje się do septakordu łączącego pod (x) i tam otrzymuje znaczenie tercyi wielkiej tonacyi wstępnej. Ta tercya spuszcza się na sekundę septakordu

Die Tonica der vorangehenden Tonart wird in den verbindenden Sept-Accord (x) syncopirt, und erhält dort die Bedeutung der grossen Terz der eintretenden Tonart. Diese Terz

z góry na dół i tym sposobem oczyszczony septakord rezolwuje się w swojej tonacyi w stępnej dur.

Ta nauka poźniej w rozdziale o modulacyi lepiej się wyjaśni.

gehet von oben hinab in die Secunde des Sept-Accordes über, welcher auf diese Art gereinigt, in der eintretenden Tonart Dur aufgelöst wird.
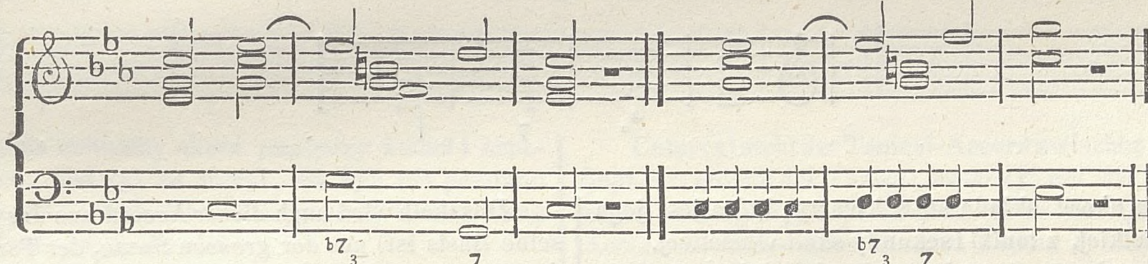
Diese Lehre wird in dem Abschnitte von der Modulation umständlicher vorgetragen werden.

§. 52. Septakord z tercyą małą.

Septakord z tercyą małą wynika, gdy przez synkopowanie którenkolwiek ton poprzedzającego tonikalnego akordu do następującego septakordu wpływa, i tam znaczenie tercyi małej otrzymuje. Ta tercya zawsze na wierzchu septakordu dyssonować zwykła. Ten akord jest dyssonancyjny, przeto go do rezolucyi przygotować trzeba. To przygotowanie zależy na tém, że dyssonująca tercya spuszcza się na sekundę septakordu z góry na dół, albo podnosi się na kwartę z dołu do góry. Tym sposobem z dyssonancyi oczyszczony septakord rezolwuje się w tonikalnym akordzie mol; n. p.

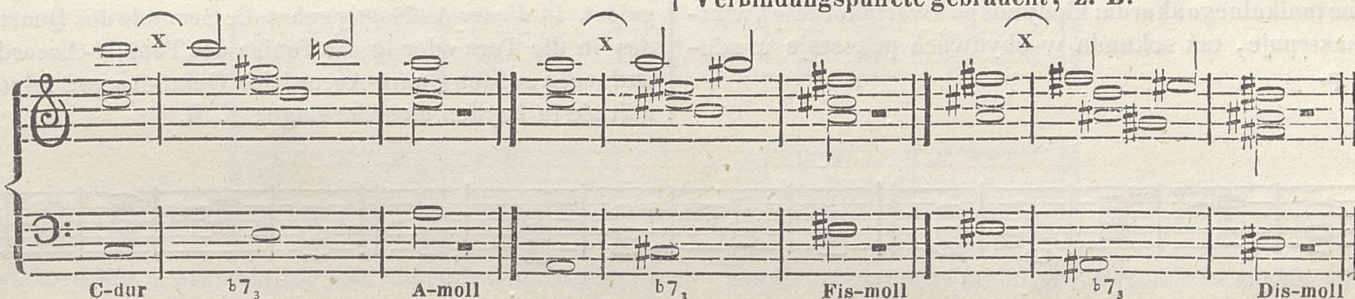
§. 52. Der Sept-Accord mit der kleinen Terz.

Der Sept-Accord mit der kleinen Terz entstehet, wenn durch Syncopiren ein Ton des vorangehenden Tonical-Accordes in den nachfolgenden Sept-Accord übergehet und dort die Bedeutung der kleinen Terz erhält. Dieser Ton dissonirt gewöhnlich oberhalb des Sept-Accordes. Da dieser Accord dissonirt, so muss dessen Auflösung vorbereitet werden. Die Vorbereitung besteht darin, dass die dissonirende Terz in die Secunde des Sept-Accordes hinabfällt oder in die Quarte hinaufsteigt. Der auf diese Art von der Dissonanz gereinigte Sept-Accord wird dann im Tonical-Accorde Moll aufgelöst; z. B.



Septakord z tercyą małą używa się w modulacyi do związania punktu uprzedniego z punktem łączącym; n. p.

Der Sept-Accord mit der kleinen Terz wird in der Modulation zur Verbindung des vorangehenden Punctes mit dem Verbindungspuncte gebraucht; z. B.



Tu pod (x) tonika tonacyi uprzedniej synkopuje się do septakordu łączącego, i tam mając znaczenie tercyi małej potém spuszcza się na sekundę septakordową z góry na dół i składa się kadencya mol.

Hier wird (Beyspiel x) die Tonica der vorangehenden Tonart in den verbindenden Sept-Accord syncopirt, und erhält die Bedeutung der kleinen Terz, dann gehet sie von oben hinab in die Secunde des Sept-Accordes über, und bildet eine Cadenz Moll.

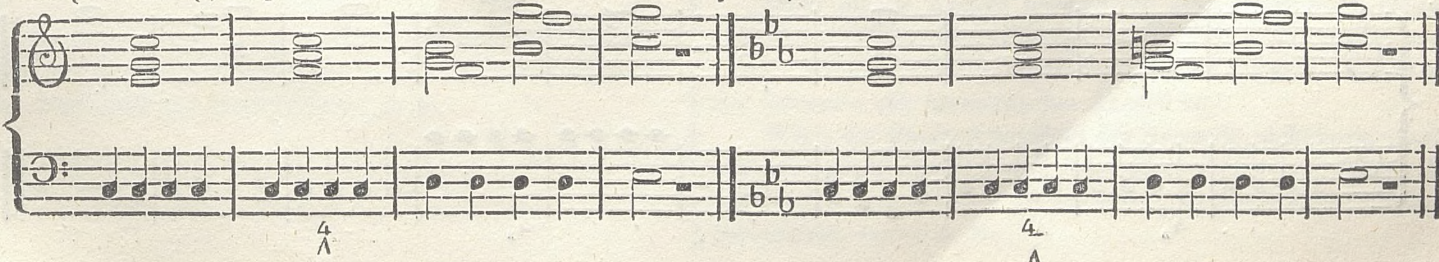
§. 53. Kwartakord dur i mol na bazie tonikalnej.

Jeżeli kwartakord na bazie tonikalnej stoi, w takim razie traci swój kwartakordowy walor, a przychyla się do wzmocnienia punktu tonikalnego.

W takiej pozycyi nie można jego własnej bazy podwajać, tylko bazę tonikalną; n. p.
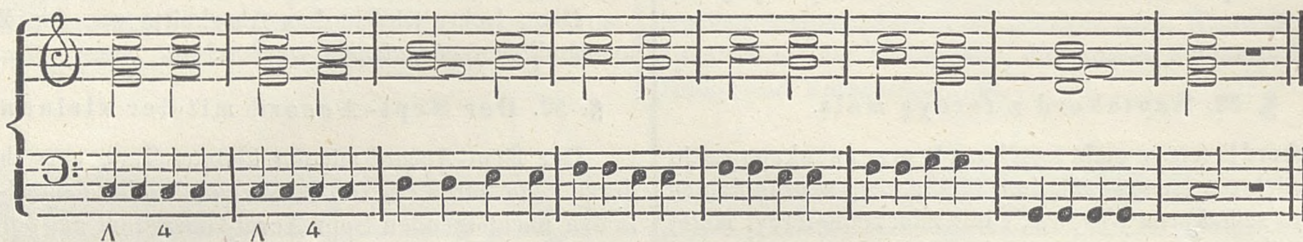
§. 53. Der Quart-Accord Dur und Moll, auf der Basis des Tonical-Accordes.

Wenn der Quart-Accord auf der Tonical-Basis ruht, so verliert er seine Bedeutung als Quartaccord, und dient zur Verstärkung des Tonical-Punktes. In diesem Falle darf wohl die Tonicalbasis, nicht aber seine eigene, verdoppelt werden; z. B.



Kwartakord na bazie tonikalnej może z tonikalnym akordem kilka razy alternować; n. p.

Der Quart-Accord auf der Tonical-Basis kann mit dem Tonical-Accorde einige Mahle wechseln; z. B.



Toż samo w tonacyi mol.
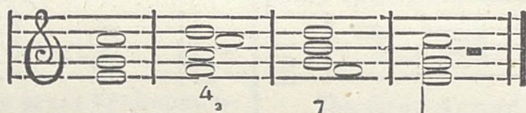
Dasselbe in Moll.

§. 54. Kwartakord dur z sekundą.

Kwartakord dur z sekundą wynika, gdy do pierwotnego kwartakordu dur przymieszamy sekundę skali; n. p.

§. 54. Der Quart-Accord dur mit der Secunde.
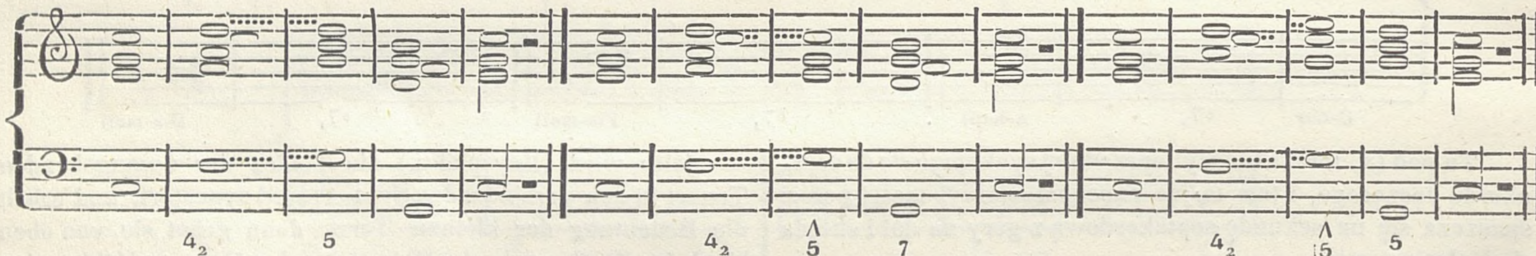
Der Quart-Accord dur mit der Secunde entstehet, wenn in den Quart-Stamm-Accord dur die Secunde der Scala tritt; z. B.



A zatém ten akord składa się z kwarty, która jest jego baza, z sexty wielkiej, z toniki i sekundy skali właściwej.

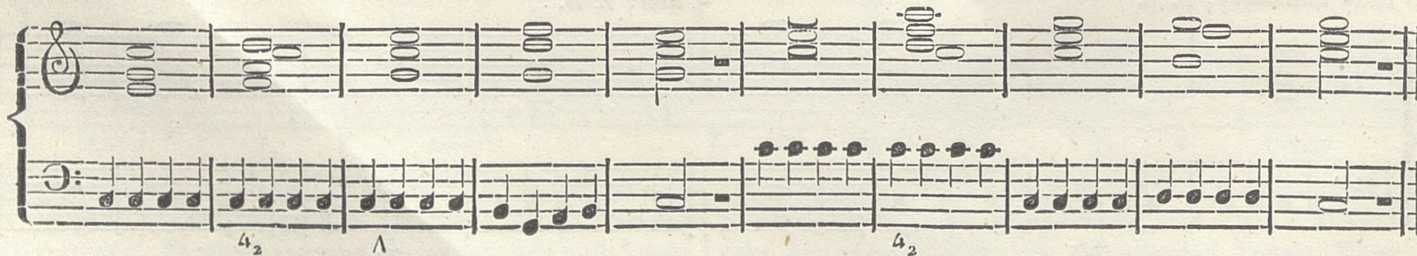
Ten akord rezolwuje się w kwintakordzie lub w tonikalnym z kwintą na spodzie tak jak pierwotny kwartakord (§. 40). W tej rezolucyi sekunda kwartakordu rezolwuje się w tercyi ub tonice tonikalnego akordu; kiedy zaś po kwartakordzie kwintakord następuje, taż sekunda w obydwóch pozostaje w mierze; n. p.

Desshalb wird auch dieser Accord aus der Quarte (die auch seine Basis ist) aus der grossen Sexte, der Tonica und aus der Secunde der eigenen Scala zusammen gesetzt. Dieser Accord wird in dem Quint- oder dem Tonical-Accorde mit der unten stehenden Quinte eben so wie der Quart-Stamm-Accord (§. 40) aufgelöst. In dieser Auflösung gehet die Secunde des Quart-Accordes in die Terz oder in die Tonica des Tonical-Accordes über, und wenn auf den Quart-Accord der Quint-Accord folgt, so behält sie in beyden dieselbe Lage; z. B.
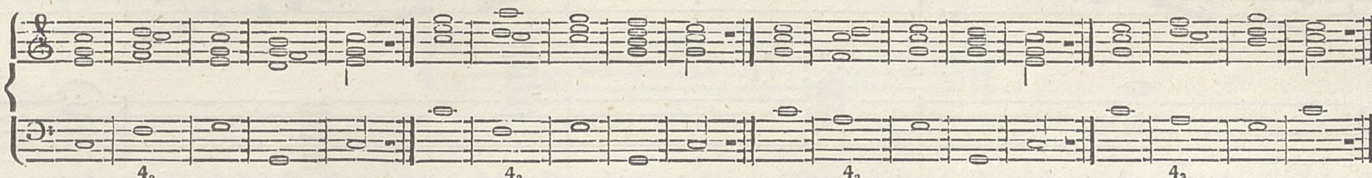


Jeżeli kwartakord na bazie tonikalnej stoi, wtenczas po nim następujący tonikalny akord swoję tonikę także w basie mieć musi, tego bowiem wymaga okazany porządek rezolucyi, aby tonika w obydwóch akordach zostawała w mierze. W takiej pozycyi kwartakord moc swoję traci, tak jakeśmy to dopiéro widzieli; n. p.

Steht der Quart-Accord auf der Tonical-Basis, so muss in diesem Falle der auf denselben folgende Tonical-Accord seine Basis im Basse haben, weil die Ordnung der Auflösung erfordert, dass die Tonica in beyden Accorden ihre Lage behalte. Der in eine solche Lage versetzte Quart-Accord verliert seine Bedeutung, wie wir oben gezeigt haben; z. B.
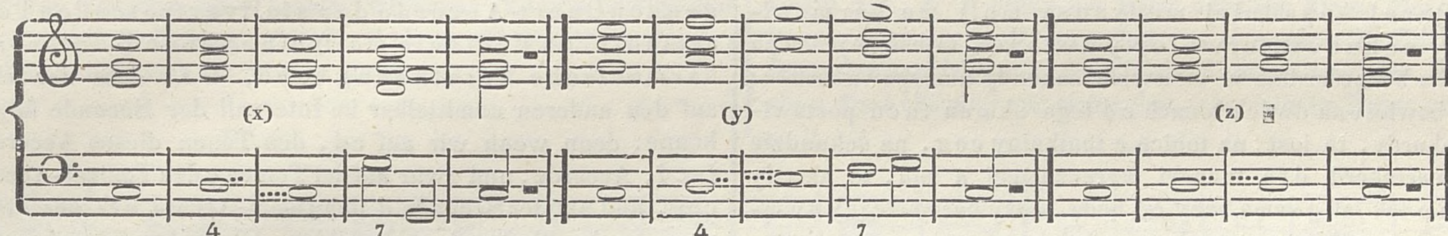


Ten akord ma najlepsze brzmienie, kiedy jego baza albo sexta w basie stoi, tonika zaś obok sekundy na wierzchu lub w środku akordu trzymają się w parze; n. p.

Dieser Accord klingt am angenehmsten, wenn seine Basis oder Sexte im Basse stehet, und die Tonica neben der Secunde in der Mitte oder oberhalb des Accordes ein Paar bildet; z. B.



Sekunda tego akordu nie powinna nigdy stać w basie, bo z jej rezolucyi wypadłby bas następnych akordów sprzeciwiający się harmonii zasadom; n. p.

Die Secunde dieses Accordes darf nie im Basse stehen, weil aus ihrer Auflösung ein den Regeln der Harmonie zuwiderlaufender Bass nachstehender Accorde hervorgehen würde; z. B.
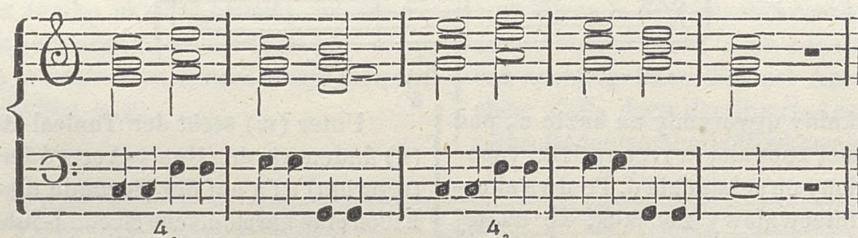


Pod (x) wypada tonikalny akord pomiędzy kwart i septakordem na tonice, pod (y) na tercyi, co być nie powinno (§. 41). Pod (z) kwart i kwintakord mają obcej tonacyi bazę (d-mol) ztąd kadencya wypada słaba.

W prędkiej odmianie akordów tonika skali w tym akordzie opuszczać się zwykła; n. p.

Unter (x) steht der Tonical-Accord zwischen dem Quart- und Sept-Accord auf der Tonica; unter (y) auf der Terz, welches gegen die Regel (§. 41) ist. Unter (z) hat der Quart- und Quint-Accord die Basis einer fremden Tonart d-moll, woraus eine schwache Cadenz hervorgeht.

Beym schnellen Wechsel der Accorde wird die Tonica der Scala in diesem Accorde gewöhnlich ausgelassen; z. B.



Kwartakord dur z sekundą nie jest akord dyssonancyjny, jak dawniej mniemano, lecz harmoniczny; bo lubo sekunda z toniką w inszym akordzie dyssonuje, przecież w tym brzmi harmonicznie, co się dowodzi tak: Połóżmy n. p. kwartakord z sekudą f a c d; że wtym akordzie tony f a c są harmoniczne, nie masz wątpliwości, oto tu tylko idzie, czyli w nim tony c d w interwalu sekundy są harmoniczne?

Wtym akordzie ton c harmonicznie z tonem f i z tonem a, z pierwszym jako kwinta z drugim jako tercya mała. Równie też ton d harmonizuje z temi samemi tonam f a w tych samych interwalach, a zatém i tony c d są między sobą harmoniczne.

Że ten akord jest harmoniczny, dowodzi się i ztąd, że tenże w następującym kwintakordzie rezolwuje się bez przygotowania. Ztąd wynika, że kwartakord z sekundą jest akord harmoniczny.
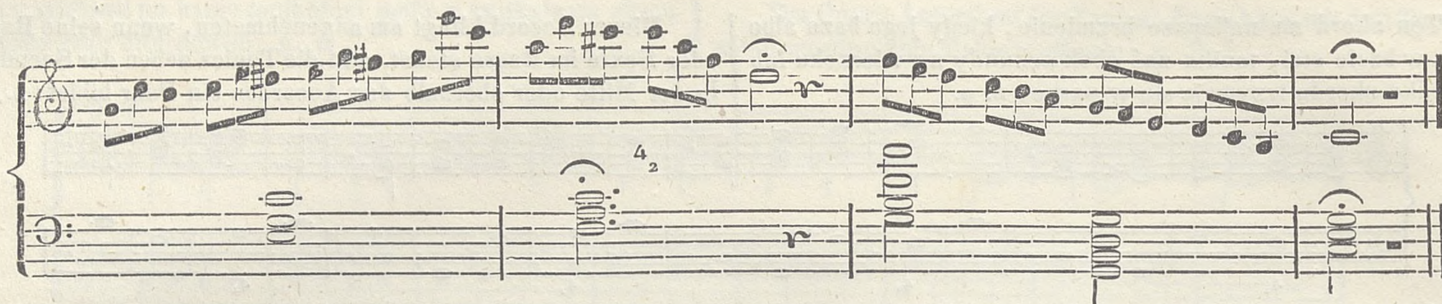
Gdyby kwartakord z sekundą nie był harmoniczny, niemogłaby się fraza na nim kończyć, ale że na nim odpocząć można, ztąd musi być harmoniczny. n. p.

Der Quart-Accord Dur mit der Secunde ist nicht, wie man sonst behauptete, dissonirend, sondern harmonisch; denn wenn auch die Secunde mit der Tonica in einem anderen Accorde dissonirt, so klingt sie dennoch harmonisch in diesem, wovon der Grund im Folgenden liegt: Setzen wir z. B. den Quart-Accord mit der Secunde f a c d. Dass in diesem Accorde die Töne f a c harmonisch sind, unterliegt keinem Zweifel, und es ist bloss die Frage, ob die im Intervalle der Secunde stehenden Töne c d harmoniren?

Da in diesem Accorde der Ton c mit den Tönen f und a, und zwar mit dem ersten als Quarte, mit dem zweyten aber als kleine Terz, und eben so der Ton d mit denselben Tönen f a in denselben Intervallen harmonirt, so folgt, dass auch die Töne c d mit einander harmoniren müssen.

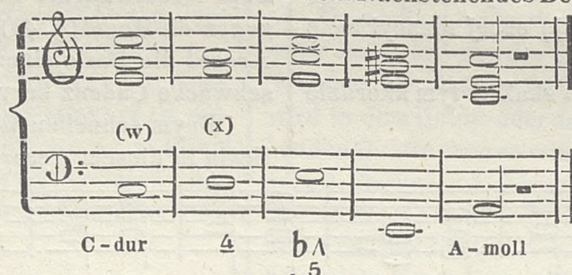
Dass dieser Accord harmonisch sey, folgt auch daher, weil er in dem nachfolgenden Quint-Accorde ohne Vorbereitung aufgelöst wird. Hieraus ergibt sich, dass der Quart-Accord mit der Secunde ein harmonischer Accord sey.

Wäre der Quart-Accord mit der Secunde nicht harmonisch, so könnte auch die Phrase mit demselben schliessen; da aber die Phrase mit diesem Accorde schliesst, so muss auch letzterer harmonisch seyn; z. B.



Na udowodnionej harmonii kwartakordu dur z sekundą f a c d, funduje się znakomita reguła harmonii, to jest: Że poprzedzający tonikalny akord dur z następującym kwartakordem tonacyi wyręczającej (spodniej medyansy mol) ma harmoniczny sekundinterwalowy związek, to jest, że jeden po drugim bezpośrednio w interwalu sekundy następować może; gdy bowiem na dwóch tonach c d tego akordu f a c d postawimy akordy, to jest, na tonice c tonikalny c e g, na sekundzie d kwartakord d f a tonacyi wyręczającej a mol, te akordy równie tak jak i same bazy c d będą miały harmoniczny związek. Co przykład następujący wyjaśnia.

Aus der erwiesenen Harmonie des Quart-Accordes dur mit der Secunde, f a c d, geht eine wichtige Regel in der Harmonie hervor, nähmlich: Dass der vorangehende Tonical-Accord dur mit dem nachfolgenden Quart-Accorde der stellvertretenden Tonart (unteren Mediante moll) eine Secund-Intervall harmonische Verbindung habe, d. i., dass der eine auf den anderen unmittelbar im Intervall der Secunde folgen könne, denn wenn wir auf c d, den Tönen dieses Accordes f a c d, Accorde, und zwar auf der Tonica c den Tonical-Accord c e g, und auf der Secunde d den Quart-Accord d fa der stellvertretenden Tonart A-moll bilden, so werden diese Accorde gleich ihren Grundtönen c d eine harmonische Verbindung haben. Nachstehendes Beyspiel wird die Sache deutlicher machen.



Pod (w) jest akord tonikalny utworzony na bazie c, pod (x) widzimy kwartakord d f a mol spodniej wyręczycielki (spodniej medyansy a mol) postawiony na sekundzie d. Te dwa akordy mają harmoniczny sekundinterwalowy związek. Że na tej sekundzie d nie inszy akord tylko koniecznie kwartakord spodniej wyręczyelki tworzyć wypada jest ta przyczyna, bo gdybyśmy na niej tonikalny akord d f a utworzyć chcieli, stanęły by dwa tonikalne akordy w interwalu sekundy co być nie może. Także tęż na tym d, kwintakordu d fis a tworzyć nie można, bo ten akord z tonów skali wyręczającej a mol tworzyć należy, w której się niéznajduje fis.

Unter (w) steht der Tonical-Accord auf der Basis c, unter (x) finden wir den Quart-Accord der unteren Mediante (Stellvertreterinn) d f a auf der Secunde d gebaut. Diese zwey Accorde haben eine harmonische Secund-Intervall-Verbindung. Dass auf der Secunde d nothwendig der Quart-Accord der unteren Mediante (Stellvertreterinn) und kein anderer gebildet werden könne, folgt daher, weil für den Fall, dass man auf derselben den Tonical-Accord d f a baute, zwey Tonical-Accorde im Secund-Intervall zum Vorschein kämen, was nicht zulässig ist. Eben so wenig kann auf der Secunde d der Quint-Accord d fis a gebildet werden, weil dieser Accord aus den Tönen der stellvertretenden Scala a-moll zusammengesetzt werden soll, welche den Ton fis nicht enthält.

Tu okazaliśmy, że gdy w tonacyi dur na tonach kwartakordu dur z sekundą f a c d, na tonie C utworzemy tonikalny akord c e g, na d kwartakord d f a tonacyi wyręczającej a-mol, te mają harmoniczny związek. Teraz zobaczmy, jak się ta rzecz ma, gdy poprzedzający tonikalny akord jest mol, tonacya zaś wyręczająca jest dur, co wyjaśni się lepiej w następującym paragrafie.

Nachdem wir gezeigt haben, dass, wenn in der Tonart dur, auf den Tönen des Quint-Accordes dur mit der Secunde f a c d, Accorde, und zwar auf c der Tonical-Accord c e g, auf d aber der Quart-Accord d f a der stellvertretenden Tonart a-moll gebildet werden, diese Accorde eine harmonische Verbindung haben; so wollen wir jetzt sehen, wie sich die Sache verhalte, wenn der vorangehende Tonical-Accord moll, die stellvertretende Tonart aber dur ist. Hievon im folgenden Paragraphe.

Zadanie. Ułożyć proszę kadencye dla wszystkich tonacyj dur, do których niechaj kwartakord z sekundą wchodzi.
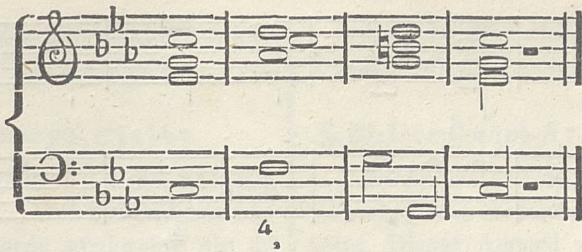
Aufgabe. Es sollen Cadenzen in allen Dur-Tonarten gebildet werden, in welche der Quart-Accord mit der Secunde tritt.

§. 55. Kwartakord mol z sekundą.

Kwartakord mol z sekundą składa się z pierwotnego kwartakordu mol i z sekundy właściwej skali; n. p.

§. 55. Quart-Accord moll mit der Secunde.

Der Quart-Accord moll wird aus dem Quart-Stamm-Accorde moll und der Secunde der eigenen Tonart gebildet; z. B.

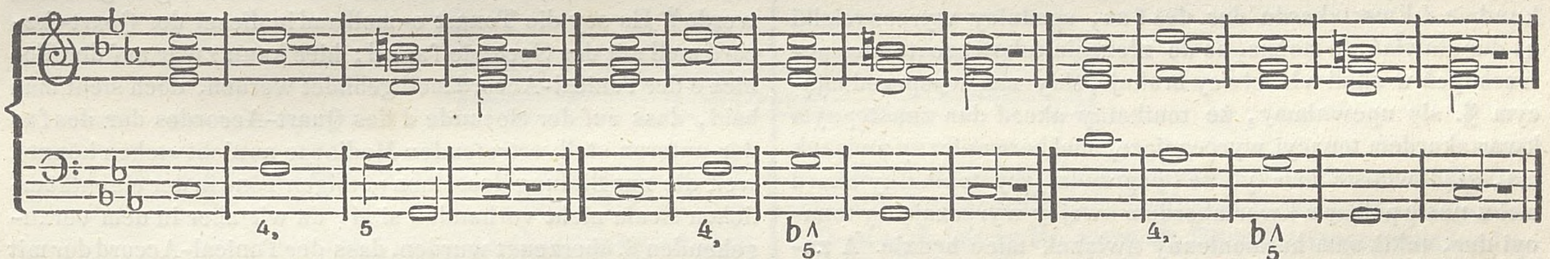


A zatym ten akord składa się z kwarty która jest bazą, z sexty małej, z toniki i z sekundy właściwej skali.

Ten akord rezolwuje się w kwint lub tonikalnym akordzie kwintę na spodzie mającym tym samym sposobem jak i poprzedzający, tojest, jeżeli baza albo sexta mała uprzedniego kwartakordu znajduje się w bassie, wtenczas i kwinta następnego kwint-lub tonikalnego akordu wktórym się rezolucya działa, także znajdować się musi w bassie; n. p.

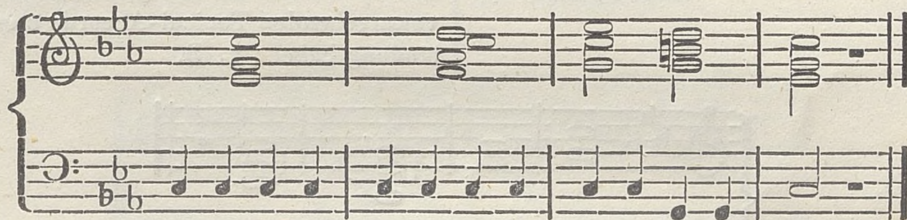
Dieser Accord also ist aus der Quarte, welche die Basis bildet, aus der kleinen Sexte, der Tonica und der Secunde der eigenen Scala zusammengesetzt.

Die Auflösung dieses Accordes erfolgt im Quint- oder Tonical-Accorde mit der untenstehenden Quinte, auf die oben gezeigte Art, d. i. wenn die Basis oder die kleine Sexte des Quart-Accordes im Basse stehet, so muss auch die Quinte die Basis des nachfolgenden Quint- oder Tonical-Accordes, in welchem die Auflösung vor sich gehet, ebenfalls im Basse stehen; z. B.



Jeżeli kwartakord ma tonikę skali w bassie, wtenczas i następny tonikalny akord z porządku rezolucyi musi mieć swoję tonikę w bassie, wktórym to razie kwartakord swoję moc traci, jak się otém wyżej mówiło; n. p.

Wenn in dem Quart-Accorde die Tonica der Scala im Basse steht, so soll auch, nach der Regel der Auflösung, die Tonica des nachfolgenden Tonical-Accordes im Basse stehen, in welchem Falle dann der Quart-Accord, wie oben gezeigt wurde seine Bedeutsamkeit (Wirksamkeit) verliert.

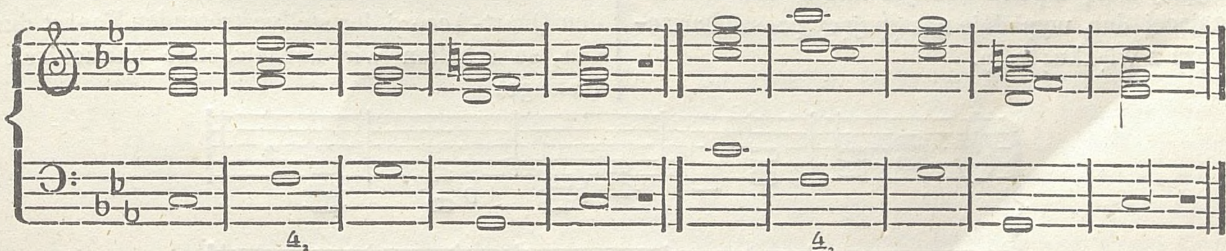


Sekunda tego akordu niepowinna się znajdować w bassie z przyczyny w poprzedzającym §. powiedzianej.

Aby ten akord brzmiał harmonicznie, trzeba żeby tonika z sekundą wnim trzymały się w parze; n. p.
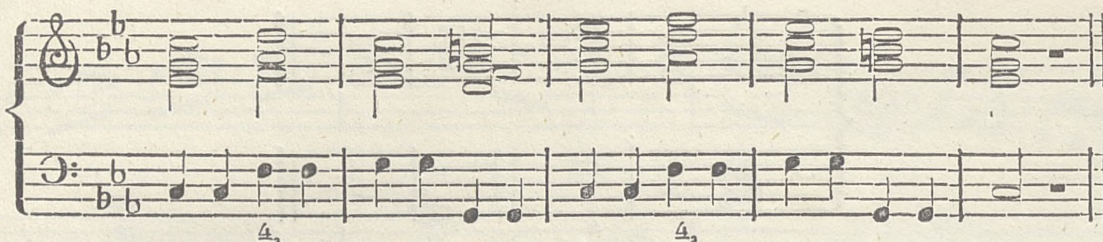
Aus dem im vorigen §. angeführten Grunde darf die Secunde dieses Accordes nicht im Basse stehen.

Damit dieser Accord harmonisch klinge, ist es nothwendig, dass die in demselben vorkommende Tonica mit dessen Secunde ein Paar bilde; z. B.



W prędkiej odmianie akordów, tonika skali z tego akordu opuścić się może; n. p.

Beym schnellen Wechsel der Accorde kann die Tonica der Leiter in diesem Accorde ausgelassen werden.

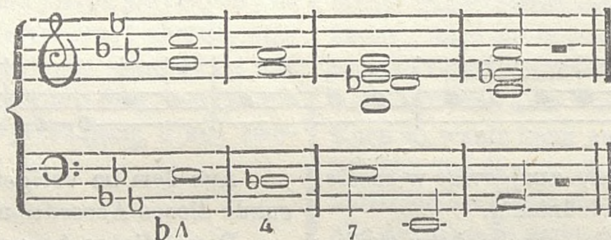


Ten akord jest harmoniczny z tych samych powodów co i poprzedzający.

Okazaliśmy w poprzedzającym §. że gdy na tonach kwartakordu dur z sekundą facd mianowicie na c utworzemy tonikalny akord ceg, na d kwartakord dfa tonacyi wyręczającej a mol, te mają harmoniczny związek, zobaczmyż teraz, czyli na fundamencie harmonii kwartakordu mol, związek pomiędzy tonikalnym akordem mol i następnym kwartakordem tonacyi wyręczającey dur okazać się może? Weźmy tonacyą c-mol, wtej kwartakord mol z sekundą będzie f as c d, tu na tonice c można w prawdzie akord tonikalny mol postawić, alc na sekundzie d kwartakordu dur des f as, spodniey wyręczycielki as dur stawiać nie można, bo do złożenia takowego tonów potrzebnych w skali właściwey brakuje. Gdy zaś wpoprzedzającym §. się upewniamy, że tonikalny akord dur znastępnym kwartakordem tonacyi wyręczającey mol harmoniczny związek ma, ztąd wnosić należy, że i poprzedzający tonikalny akord mol z nastę pującym kwartakordem swojey wyręczającey tonacyi dur, takiż sam harmoniczny związek mieć będzie. A zatym gdy już nie koniecznie na tonie d (kwartakordu f as c d) ale na des uformuje się kwartakord dur, des f as, ten z poprzedzającym tonikalnym akordem mol c es g harmoniczny związek mieć będzie; n. p.

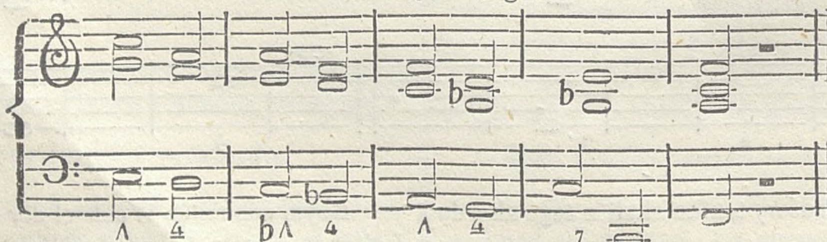
Dieser Accord ist aus denselben Gründen wie der vorhergehende harmonisch.

Wir haben im vorigen §. gezeigt, dass, wenn auf den Tönen des Quart-Accordes dur mit der Secunde facd, und nahmentlich auf c der Tonical-Accord ceg, auf d aber der Quart-Accord dfa der stellvertretenden Tonart moll gebildet wird, diese Accorde eine harmonische Verbindung haben, und wollen gegenwärtig untersuchen, ob auf dem Grunde der Harmonie des Quart-Accordes moll, auch zwischen dem Tonical-Accorde moll und dem nachfolgenden Quart-Accorde der stellvertretenden Tonart dur, dieselbe harmonische Verbindung angetroffen werde? Es sey die Tonart c-moll und in dieser der Quart-Accord moll mit der Secunde fascd; hier kann zwar auf der Tonica c der Tonical-Accord moll gebildet werden, doch sieht man bald, dass auf der Secunde d des Quart-Accordes dur des fas der unteren stellvertretenden Mediante as nicht stehen könne, weil die zur Bildung desselben nöthigen Töne in der eigenthümlichen Scala nicht vorhanden sind; da wir aber in dem vorangehenden §. überzeugt wurden, dass der Tonical-Accord dur mit dem Quart-Accorde der stellvertretenden Tonart moll eine harmonische Verbindung habe, so schliessen wir, dass auch der vorangehende Tonicalaccord moll mit dem nachfolgenden Quart-Accorde der stellvertretenden Tonart dur, in einer harmonischen Verbindung stehen müsse. Wenn daher der Quart-Accord dur, des fas, nicht gerade auf dem Tone d (des Quart-Accordes fasd), sondern auf des gebildet wird, so wird solcher mit dem vorangehenden Tonical-Accorde c es g eine harmonische Verbindung haben; z. B.



Gdy podług zasady w porzedzającym i tym paragrafie okazanej, po tonikalnym akordzie dur, położemy kwartakord tonacyi wyręczającej mol, a po tonikalnym mol kwartakord tonacyi wyręczającej dur, wypadnie następujący passaż harmoniczny w dobrym z wiązku; n. p.

Wenn wir nach dem Grundsatze des vorigen und gegenwärtigen §., auf den Tonical-Accord dur den Quartaccord der stellvertretenden Tonart moll, dann auf den Tonical-Accord moll den Quart-Accord der stellvertretenden Tonart dur folgen lassen, so erhalten wir nachstehende harmonisch verbundene Passage:



Zadanie. Ułożyć proszę kadencye dla wszystkich tonacyi mol, do których niechaj kwartakord z sekundą wchodzi.

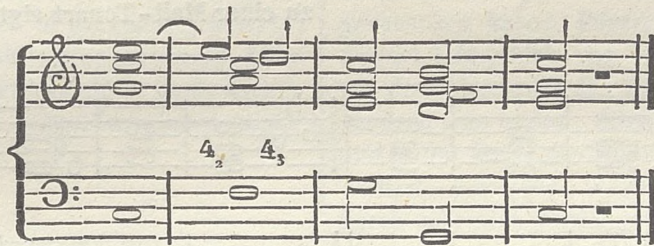
Aufgabe. Man wolle eine Cadenz moll, in welche der Quart-Accord moll mit der Secunde tritt, in allen Molltonarten bilden.

§. 56. Kwartakord dur z tercyą wielką.

Kwartakord dur z tercyą wielką składa się z pierwotnego kwartakordu dur i z tercyi wielkiej. Ten akord wynika kiedy tercya poprzedzającego tonikalnego akordu synkopuje się do następujące go kwartakordu. Ponieważ ten akord z powodu synkopowanej tercyi jest dyssonancyiny, przeto powinien się do rezolucyi przygotować. To przygotowanie na tém zależy że się tenże na kwartakord z sekundą redukuje, i tak rezolwuje się w kwint- albo w tonikalnym akordzie kwintę na spodzie mającym, jakeśmy to w poprzedzających paragrafach widzieli; n. p.

§.56. Der Quart-Accort dur mit der grossen Terz.

Der Quart-Accord dur mit der grossen Terz wird aus dem Stamm-Quart-Accorde dur und der grossen Terz zusammengesetzt. Dieser Accord entstehet, wenn durch Syncopiren die Terz des vorangehenden Tonical-Accordes in den nachfolgenden Quart-Accord tritt. Weil dieser Accord wegen der syncopirten Terz misslautend ist, so muss seine Auflösung vorbereitet werden. Diese Vorbereitung besteht darin, dass dieser Accord auf den Quart-Accord mit der Secunde zurückgeführt, und dann in seinem Quint- oder Tonical-Accorde, wie oben, aufgelöst wird; z. B.



Ten akord najwyraźniej się rezolwuje gdy w nim dyssonująca tercya jest na wierzchu, dla tego wtém działaniu trzeba tonikalny akord wtej pozycyi stawiać aby jego tercya stała na wierzchu.

Dieser Accord wird am kräftigsten aufgelöst, wenn die dissonirende Terz sich oberhalb des Quart-Accordes befindet, wesshalb es auch besser ist, wenn die Terz des vorangehenden Tonical-Accordes oben zu stehen kommt.

§. 57. Kwartakord mol z tercyą małą.

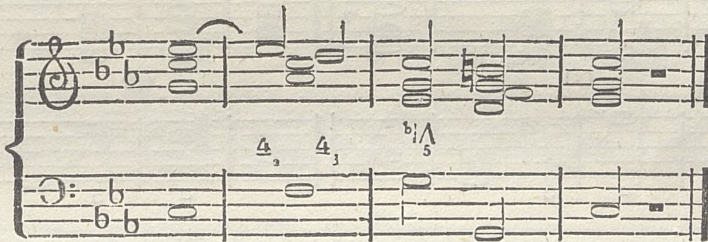
Ten akord składa się z pierwotnego kwartakordu mol i z tercyi małej.

Ten akord tak wynika i tak się rezolwuje jak i poprzedzający.

§. 57. Der Quart-Accord moll mit der kleinen Terz.

Dieser Accord wird aus dem Stamm-Quart-Accorde moll und der kleinen Terz zusammengesetzt.

Dieser Accord entstehet und wird eben so resolvirt, wie der vorangehende.



Kwartakordy z tercyą wielką i małą w modulacyach są użyteczne.

Dieser Accord wird in den Modulationen sehr häufig angewendet.

§. 58. Kwartakord nadporządkowy czyli kwadrat w randze kwartakordu.

Kwadrat w randze kwartakordu formuje się od kwarty przenośnej albo lepiej od toniki tej tonacyi wktórej się rezolwować ma. A zatym składa się z toniki, sexty wielkiej, kwarty przenośnej i tercyi małej. Baza tego akordu jest kwarta przenośna.

Chociaż my tu w ciągu tej nauki mowiemy, że kwadrat w randze kwartakordu, formuje się od toniki swojej tonacyi, to tylko dlatego bo tonikę tonacyi która do niego wchodzi naprędce łatwiej miarkować, niżli przenośną kwartę, jednako-

§.58. Der ausserordentliche Quart-Accord, oder das Quadrat im Range des Quart-Accordes.

Das Quadrat im Range des Quart-Accordes wird von der übermässigen Quarte, oder besser von der Tonica jener Tonart, in welcher es aufgelöst werden soll, gebildet; wesshalb es auch aus der Tonica, der grossen Sexte, der übermässigen Quarte und der übermässigen Secunde zusammengesetzt wird. Die übermässige Quarte ist die Basis dieses Accordes. Wenn auch in der That das Quadrat im Range des Quart-Accordes von seiner Basis, d. i. von der übermässigen Quarte, gebildet wird, so wird dennoch im Verlaufe dieser Lehre behauptet, dass das-

woż on rzeczywiscie formuje się od swojej bazy to jest przenośnej kwarty swojej tonacyi.

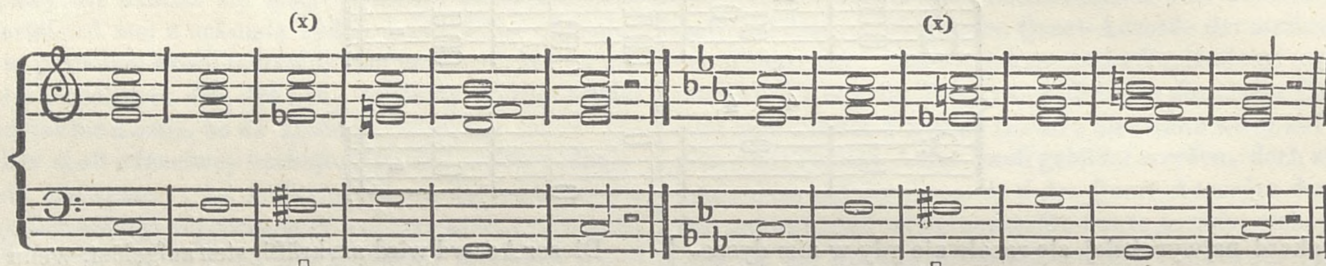
Kwadrat w randze kwartakordu nazywa się kwartakord nadporządkowy, bo porządkowe akordy systemu naszego składają się ztonów skali właściwey tonacyi ten zaś swoję przenośną bazę ma z obcej skali pochodzącą, z resztą ma też same tony co i inne kwartakordy, a szczególniej tonikę i sextę wielką tej tonacyi wktórej się rezolwuje.

Kwadrat uważany jako kwartakord, tak w tonacyi dur jak i w mol użytym być może, bo lubo on w sobie zawiera sextę wielką która mu pozornie nadaje charakter durowy, ale też oraz ma w sobie tercyą małą która tonacyi mol sprzyja; n. p.

selbe von der Tonica der Tonart, welche in dasselbe tritt, gebildet werde, weil die Letztere viel schneller und leichter als die übermässige Quarte wahrgenommen werden kann.

Das Quadrat in dem Range des Quart-Accordes wird desshalb ein ausserordentlicher Quart-Accord genannt, weil alle ordentlichen Accorde unsers Systems aus den Tönen der eigenthümlichen Tonleiter bestehen, dieser aber eine übermässige, aus einer fremden Leiter genommene Basis hat. Uebrigens hat es die nähmlichen Töne wie die andern Quart-Accorde, besonders die Tonica und die grosse Sexte jener Tonart, in welcher es aufgelöst werden soll.

Das Quadrat, als Quart-Accord, kann sowohl in Dur- als in Moll-Tonarten angewendet werden; denn, obwohl es in sich die grosse Sexte begreift, die ihn dem Scheine nach als dur characterisirt, so hat es doch auch die kleine Terz, die ihn zu einer Moll-Tonart eignet; z. B.

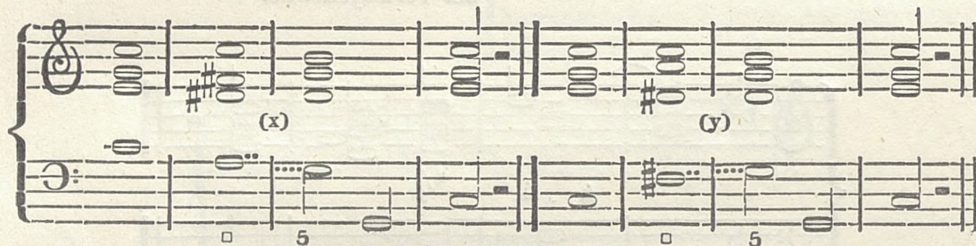


Tu widzimy że kwadrat w randze kwartakordu pod (x) ten sam, tak w tonacyi dur jak i mol użyć się może.

Kwadrat uważany jako kwartakord rezolwuje się w kwintlub tonikalnym akordzie z kwintą na spodzie tak jak insze kwartakordy, to jest baza jego przenośna i sexta rezolwują się w bazie kwintakordu pierwsza z dołu do góry, druga z góry na dół; n. p.

Hier sehen wir, dass das Quadrat bey (x) sowohl in Dur- als auch in Moll-Tonarten angewendet werden kann.

Das Quadrat als Quart-Accord wird im Quint- oder Tonical-Accorde mit der unten stehenden Quinte eben so wie andere Quart-Accorde resolvirt, und zwar seine übermässige Basis und die Sexte in der Basis des Quint-Accordes, die erste von unten hinauf, die zweyte von oben herab; z. B.

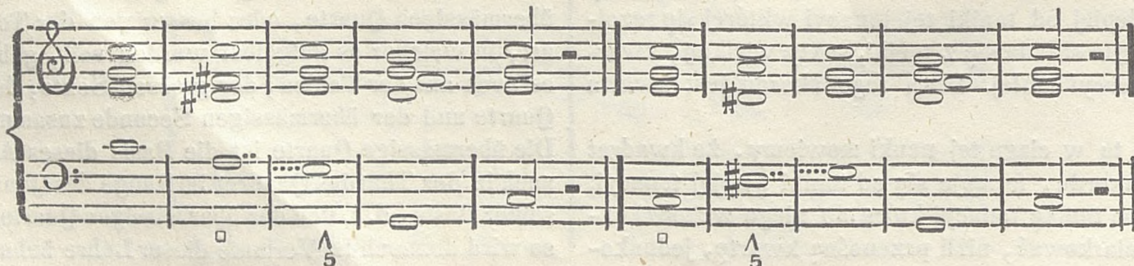


Pod (x) rezolwuje się sexta kwadratu w bazie kwintakordu z góry na dół, pod (x) rezolwuje się baza przenośna kwadratu wkwincie tonikalnego akordu zdołu do góry.

Tym samym sposobem rezolwuje się kwadrat gdy po nim tonikalny akord następuje, to jest, jeżeli baza przenośna lub sexta kwadratu w bassie stoi, wtenczas i kwinta tonikalnego akordu wktórej się rezolucya działa w bassie stać musi; n. p.
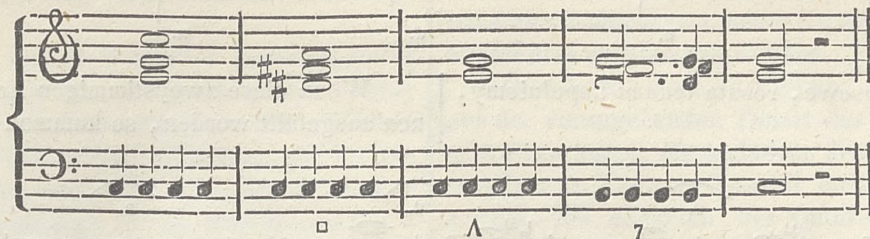
Bey (x) wird die Sexte des Quadrates in der Basis des Quint-Accordes von oben herab, bey (y) die Basis des Quadrates in dem nähmlichen Tone herauf resolvirt.

Das Quadrat wird eben so im Tonical-Accorde resolvirt, und zwar, wenn die übermässige Basis des Quadrats im Basse stehet, so muss auch die Quinte des Tonical-Accordes im Basse stehen; z. B.



Jeżeli kwadrat na bazie tonikalnej stoi więc taż sama i w następującym tonikalnym akordzie jako tym akordom wspólna w równolegóśćił zostaje; n. p.

Wenn das Quadrat auf der Basis des Tonical-Accordes stehet, so bleibt dieselbe Tonica des folgenden Tonical-Accordes in gleicher Lage; z. B.
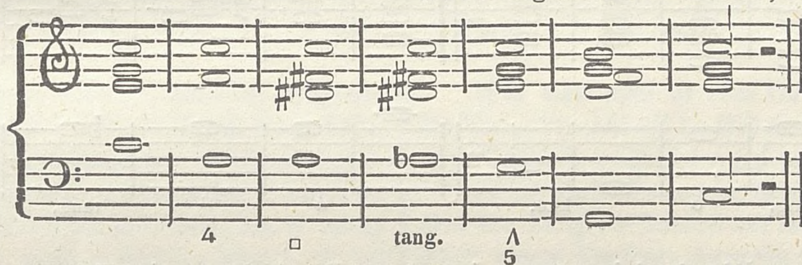


§. 59. Nadporządkowy kwartakord czyli tangentakord (po dawnemu przesadny sextakord).

Tangentakord nic innego nie jest jak kwadrat w randze kwartakordu o którememy dopiero mówili, formowany od toniki właściwej tonacyi (rzeczywiscie od przenośnej kwarty) ztą różnicą że niema wielkiej sexty jak tamten lecz małą, która zawsze w bassie stać musi, i rezolwować się w bazie kwintakordu, albo też w kwincie tonikalnego akordu w bassie stojącej z góry na dół; n. p.
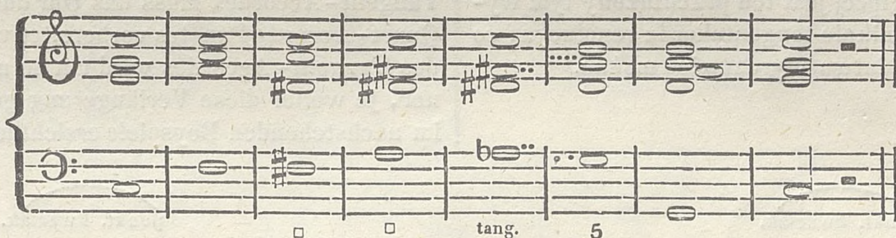
§. 59. Ausserordentlicher Quart- oder Tangent-Accord (sonst übermässiger Sext-Accord).

Der Tangent-Accord ist nichts anders als ein Quadrat im Range des Quart-Accordes, von welchem wir eben jetzt gesprochen haben. Dieser wird von der Tonica der eigenen Tonart (eigentlich von der übermässigen Quarte) gebildet, mit dem Unterschiede, dass er nicht wie jenes eine grosse, sondern eine kleine, allemahl im Basse stehende, Sexte hat, und in der Basis des Quint-Accordes, oder in der Quinte des Tonical-Accordes, welche im Basse stehen muss, von oben herab aufgelöst werden wird; z. B.



Ten akord składa się z przenośnej kwarty (bazy) z toniki, małej tercyi, i małej sexty. Rezolwuje się w tonikalnym akordzie z kwintą na spodzie, tak jak insze kwartakordy, to jest, baza jego i sexta mała rezolwują się w bazie kwintakordu albo w kwincie tonikalnego akordu; n. p.
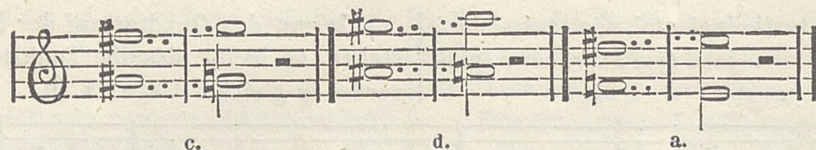
Dieser Accord wird aus der übermässigen Quarte (Basis), aus der Tonica, der kleinen Sexte und der kleinen Terz zusammengesetzt, und wird in dem Quint-Accorde oder in dem Tonical-Accorde mit der unten stehenden Quinte, gleich anderen Quart-Accorden aufgelöst, nähmlich seine Basis und die kleine Sexte werden in der Basis des Quint-Accordes oder in der Quinte des Tonical-Accordes resolvirt; z. B.



Ten akord nazywa się nadporządkowy bo obcej skali tony w sobie zawiera.

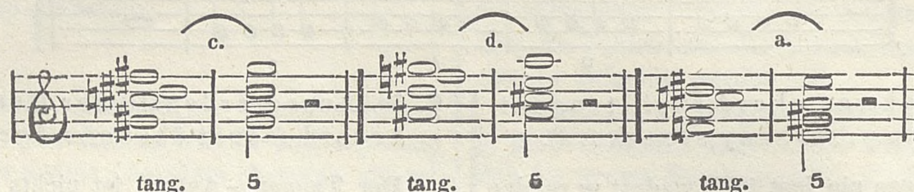
Nazywamy go także tangentakord bo jego najpryncypalniejsze tony jako to baza i mała sexta przylegają czyli dotykają się swojej dominansy (tangunt Dominantem in semitonio) i w niej się rezolwują pierwsza z dołu do góry druga z góry na dół. Połóżmy n. p. w tonacyi c-dur, dominansa jest g, a zatym jéj spodni tangent jest fis, wierzchni gis; spodni tangent czyli przenośna baza rezolwuje się w dominansie z dołu do góry n. p. fis, g, wierzchni tangent czyli mała sexta z góry góry na dół n. p. gis, g, ale ztym dodatkiem, że wierzchni tangent powinien się rezolwować na spodzie (w bassie) z góry na dół, spodni zaś oktawą wyżej zdołu do góry; n. p.

Dieser Accord wird desshalb ein ausserordentlicher genannt, weil er die Töne einer fremden Scala in sich begreift. Er wird auch der Tangent-Accord genannt, weil seine vorzüglicheren Töne, nähmlich die Basis und die kleine Sexte, der Dominante zur Seite stehen, (tangunt dominantem in semitonio), und in derselben aufgelöst werden, die erste von unten hinauf, die zweyte von oben herab. So ist z. B. in der Tonart c die Dominante g, mithin der untere Tangent fis, der obere gis, und der untere Tangent oder die übermässige Basis wird in der Dominante von unten hinauf, z. B. fis g, der obere Tangent aber oder die kleine Sexte von oben herab resolvirt, z. B. gis g, jedoch so, dass der obere Tangent jedes Mahl unten, der untere aber in der Octave oberhalb oder in der Mitte des Accordes seine Auflösung finde; z. B.



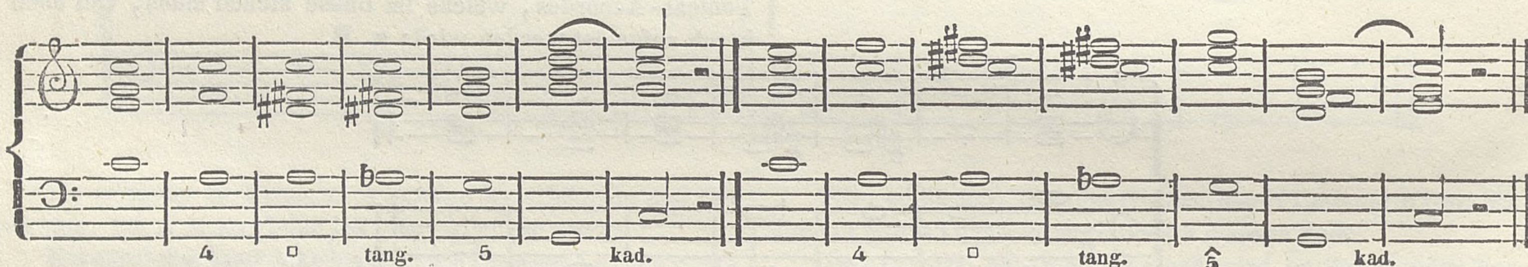
Gdy te akordy dwugłosowe, resztą tonami napełniemy, wypadnie tak:

Wenn diese zweystimmigen Accorde mit den übrigen Tönen ausgefüllt werden, so kommen folgende Accorde vor:



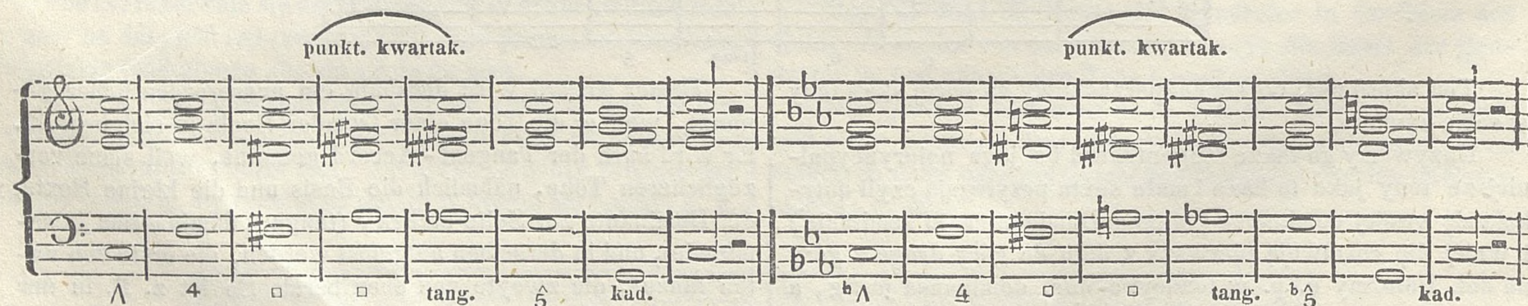
Z rezolucyi tangentakordu nie wynika kadencya, bo kwartakord z kwintakordem żadnej kadencyi nie składa, a zatym do uzupełnienia frazy harmonicznej dodaje się składna kadencya; n. p.

Aus der Resolution des Tangent-Accordes entstehet keine Cadenz, weil man aus dem Quart- und Quint-Accorde keine zusammensetzen kann, und daher zur Vervollständigung der harmonischen Phrase eine gerade Cadenz hinzutreten muss; z. B.



Rezolucya tangentakordu przedziwnie piękny wyraz harmoniczny czyni, wiedzieć tylko potrzeba że takowej po tonikalnym akordzie raptownie kłaść nienależy (wyjąwszy w niektórych razach które wneł pokaże) lecz powinny go poprzedzać insze kwartakordy, jako to, czysty, potem kwadrat a dopiero z kwadratu może być formowany tangentakord. Do jego reżolucyi trzeba ucho przygotować przez przedłużenie punktu kwartakordowego, czem więcej jest ten przedłużony tym wyraźniejsza i pięnkiejsza wyniknie tangentakordu rezolucya, co znastępującego przykładu łatwo wyrozumieć można.

Die Auflösung des Tangent-Accordes macht eine überaus harmonische Wirkung, nur darf diese Auflösung nicht plötzlich nach dem Tonical-Accorde erfolgen (die ausgenommenen Fälle sollen bald angeführt werden), sondern es müssen dem Tangent-Accorde andere Quart-Accorde, als der reine Quart-Accord und das Quadrat, vorangehen, aus welchen letzteren dann der Tangent-Accord gebildet wird. Zur Auflösung des Tangent-Accordes muss das Ohr durch die Verlängerung des Quart-Accord-Punctes vorbereitet werden, und die Auflösung des Tangent-Accordes wird um so ausdrucksvoller und schöner, je weiter diese Verlängerung geführt wird. Dieses wird im nachstehenden Beyspiele ersichtlich gemacht:



Niewymaga się tu koniecznie aby po tonikalnym akordzie zaraz następował czysty kwartakord, można po nim postawić kwadrat, a z kwadratu formować tangentakord i tak rezolwować, jak w powyższym przykłazie widać.

Es wird nicht nothwendig verlangt, dass auf den Tonical-Accord unmittelbar der reine Quart-Accord folge, sondern es kann auch nach dem Tonical-Accorde das Quadrat gesetzt, und aus diesem der Tangent-Accord gebildet werden, dessen Auflösung dann, wie wir eben gesehen haben, geschieht.

Jeżeli zaś kto chce przez tangentakord modulowac, wtym razie trzeba zakładać kwadrat do toniki tej tonacyi, do której modulować chce, i postąpić tym sposobem, jak się dopiero mówiło, co obszernie na swojém miejscu w rozdziale o modulacyi okaże się.

Tu czyni się jeszcze ta uwaga, iż jeżeli z poprzedzającej dur tonacyi czyni się przejście do następującej mol, lepiej jest kiedy tangentakord wtonikalnym akordzie mol z kwintą na spodzie rezolwujemy, niżeli w kwintakordzie, bo kwintakord zawsze będąc durowy, więcej za sobą ciągnie rezolucyą dur, niżli mol, przez rezolucyą zaś do tonikalnego mol z kwintą na spodzie, lepsze jest przygotowanie do tonacyi mol, i po niej następująca kadencya mocniej wypada; n. p.

Will man aber mittelst des Tangent-Accordes moduliren, so muss in diesem Falle das Quadrat auf der Tonica derjenigen Tonart gebauet werden, in welche man übergehen will, und dann verfährt man, wie oben angedeutet wurde. Dieses wird umständlicher an seiner Stelle in dem Abschnitte von der Modulation abgehandelt werden.

Hier ist nur noch zu merken, dass, wenn der Übergang aus der vorangehenden Tonart dur in die nachfolgende Tonart moll Statt findet, die Auflösung des Tangent-Accordes zweckmässiger im Tonical-Accorde moll als im Quint-Accorde geschieht. Da nähmlich der Quint-Accord immer dur ist, so neigt er sich mehr zur Dur- als zur Moll-Auflösung, wo hingegen durch den Übergang in den Tonical-Accord moll mit der unten stehenden Quinte die Tonart moll besser vorbereitet, und die darauf folgende Cadenz stärker gehört wird; z. B.

lepiej tak. besser so, niżli tak. als so.

c-dur □ tang ♭5 d-mol c-dur □ tang 5 d-mol

Jeżeli zaś do dur modulować chcemy, możemy tangentakord w kwint lub tonikalnym dur rezolwować jak się podoba.

W tonacyi mol można tangentakord bez założenia kwadratu wprowadzić, co się dzieje tak: Po tonikalnym akordzie mol, n. p. c, es, g, stawia się kwartakord mol, ale w takiej pozycyi, aby jego sexta mała stała w bassie, as c f, do tej sexty as, dodaję kwadrat uformowany na tonice własciwej tonacyi c, c dis fis, ztąd wypadnie akord as c dis fis, i ten sam już jest tangentakord, który się rezolwuje wiadomym sposobem; n. p.

Will man aber in eine Dur-Tonart moduliren, so kann der Tangent-Accord im Quint- oder im Tonical-Accorde dur nach Belieben aufgelöst werden.

In der Moll-Tonart kann auch ohne vorangehendes Quadrat der Tangent-Accord auf folgende Art eingeführt werden: Nach einem Tonical-Accorde moll, z. B. c es g setzt man den Quart-Accord moll in eine solche Lage, dass seine kleine Sexte im Basse vorkomme as c f, und fügt dann zu dieser Sexte as das Quadrat, welches auf der Tonica der eigenthümlichen Tonart c gebildet wird, c dis fis hinzu, daraus entsteht der Tangent-Accord as c dis fis, welcher auf die bekannte Weise aufgelöst wird; z. B.

♭Λ 4 tang ♭5 7
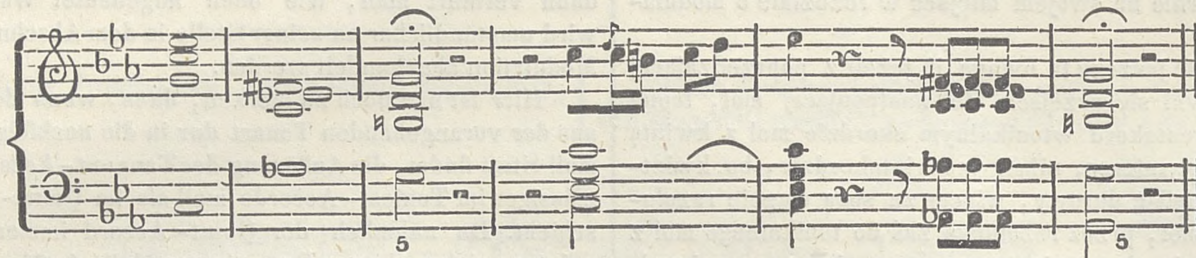
Także bez założenia kwadratu zwiększem przygotowaniem dójść można do tangentakordu przez modulacyą do spodniej dominansy; n. p.

Man kann auch ohne vorangehendes Quadrat mit einer noch grösseren Vorbereitung den Tangent-Accord einführen, und dieses geschieht mittelst des Überganges in die Tonart der unteren Dominante; z. B.

♭Λ 7 f-mol tang ♭5 7 c-mol

W naglęjszych razach opuszcza się wcale kwartakord i kwadrat, i zaraz po tonikalnym akordzie mol kładzie się tangendtakord. Taki wyraz często się używa; n. p.

In schnell sich bewegenden Sätzen wird häufig der Quart-Accord und das Quadrat ganz ausgelassen, und gleich nach dem Tonical-Accorde Moll ein Tangent-Accord gesetzt; z. B.
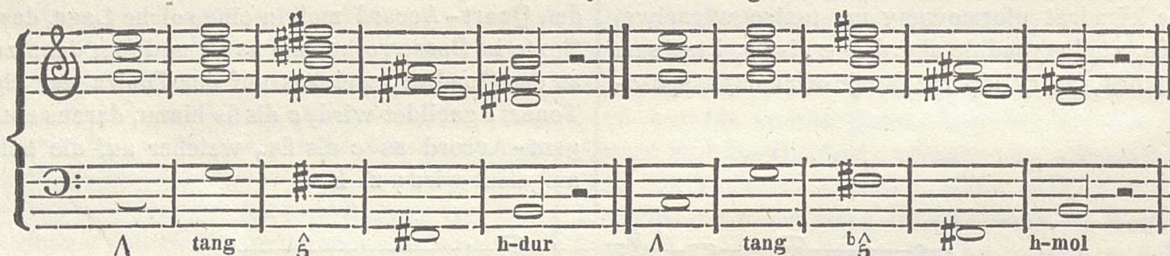


Taki wyraz tylko w mol tonacyach ujdzie w dur nieujdzie, bo mol tonacye mają małą sextę zktórej sięod razu tangentakord bez założenia kwadratu formować może, w tonacyach zaś dur trzeba ją dopiero z wielkiej sexty kwadratu wyprowadzać, tak jakeśmy to widzieli.

Tangentakord możnaby postawić zaraz po tonikalnym akordzie gdy się septakord charakterystyczny uważa jak tangentakkord, co można uskutecznić tak: Po tonikalnym akordzie dur albo mol stawia się septakord charakterystyczny wtakiej pozycyi aby jego kwarta stała na wierzchu, kwinta na spodzie, septakord ten wtakiej pozycyi ma oraz naturę tangentakordu wktórym kwarta na wierzchu uważa się jak spodnia, kwinta zaś na spodzie jak wierzchnia tangensa, tym sposobem gdy się spodnia i wierzchnia tangensa rezolwować będą do swojej dominansy, ztąd wyniknie rezolucya następującym sposobem:

Ein solcher Satz findet nur in den Moll-Tonarten Statt, weil diese eine kleine Sexte haben, auf welcher der Tangent-Accord ohne vorangehendes Quadrat gebaut werden kann; in den Dur-Tonarten aber muss der Tangent-Accord mittelst der grossen Sexte des Quadrats eingeführt werden, wie wir es eben gesehen haben.

Man kann den Tangent-Accord gleich nach dem Tonical-Accorde einführen, wenn der characteristische Sept-Accord zugleich als Tangent-Accord angesehen wird, und zwar auf folgende Art: Nach einem Tonical-Accorde stelle ich den characteristischen Sept-Accord so, dass seine Quarte oben, die Quinte aber unten zu stehen komme, wo dann der in dieser Lage sich befindende Sept-Accord die Beschaffenheit des Tangent-Accordes erlangt, dessen obere Quarte als unterer Tangent und die untere Quinte als oberer Tangent betrachtet wird. Auf diese Art kann der untere Tangent um einen halben Ton hinauf, der obere aber um einen halben Ton hinab in seine Dominante übergehen, woraus die Auflösung auf folgende Weise erfolgt:



Ten sposob w gwałtownej modulacyi uyść może co się rzadko trafia.

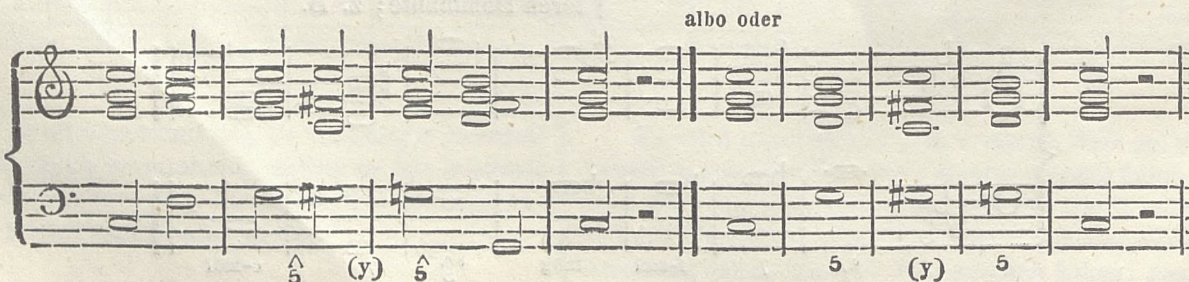
Tangentakordy w modulacyach wielką usługę czynią, co zobaczymy na swojém micyscu.

Zarzut. Tangentakord niekoniecznie zawsze po tonikalnym lub kwartakordzie stać musi, wszak on może stać także po tonikalnym z kwintą na spodzie, albo też po kwint, a nawet i po septakordzie, co dowodzi następujacy przykład:

Diese Art gewaltsamer Modulation findet nur selten Statt.

Die Tangent-Accorde leisten bey Übergängen wichtige Dienste, wovon an seinem Orte gesprochen wird.

Einwurf. Der Tangent-Accord muss nicht immer nothwendig nach dem Tonical- oder dem Quart-Accorde stehen, sondern er kann auch nach dem Tonical-Accorde mit der unten stehenden Quinte, oder nach dem Quint-, ja sogar nach dem Sept-Accorde folgen, welches das nachfolgende Beyspiel beweiset:
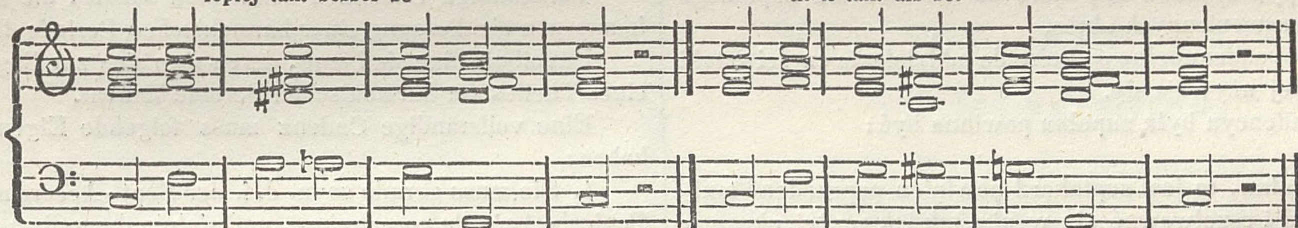


Tu widzimy że tangentakord (y) pomiędzy kwintakordem stoi, a przecię dobrze odbija.

Odpowiedź. Wyrozumieliśmy z opisania tangentakordu, że rezolucya jego powinna być ile możności brylująca i że cała moc i piękność jej na poprzedzającém przygotowaniu czyli przedłużeniu punktu kwartakordowego zależy, czem mocniejszy jest ten punkt, tym mocniejsza jest jego rezolucya, bo kwartakordy które tangentakord poprzedzają daleko się rożniąc od kwintakordów które po nim idą, tę rezolucyą czynią niespodzianą i uderzającą; rzecz insza gdy tangentakord bez przygotowania a tym bardziej kwintakordem poprzedzony, tak jak tu w przykładzie zarzutu widzimy (gdzie mu podług porządku harmonicznego stać nie wolno) rezolwuje się, takowa jego rezolucya jest słaba, bo się wtym samym kwintakordzie rezolwuje który go poprzedza, (to jest pomiędzy dwoma kwintakordami stoi) co być niepowinno. Ztych po wodów lepiej jest gdy się według porządku harmonicznego rezolwuje niżli tak jak w przykładzie zarzutu widzimy; n. p.

Wir sehen, dass der zwischen Quint-Accorden stehende Tangent-Accord (y) keinen Missklang hat.

Antwort. Aus der Characterisirung des Tangent-Accordes geht hervor, dass seine Auflösung so viel als möglich brillant seyn solle, und dass seine Kraft und Schönheit durch die vorangehende Vorbereitung oder Verlängerung des Quart-Accord-Punctes bedingt sey; je kräftiger dieser Punct ist, desto stärker ist auch die Auflösung, denn die Quart-Accorde, welche dem Tangent-Accorde vorangehen, unterscheiden sich zu sehr von den nachfolgenden Quint-Accorden, und bewirken, dass die Auflösung eben so unerwartet als kräftig erfolgt. Anders verhält sich die Sache, wenn der Tangent-Accord ohne alle Vorbereitung oder gar nach einem Quint-Accorde der harmonischen Ordnung zuwider stehet, wo dann eine in demselben Quint-Accorde, der ihm eben voranging, erfolgte Auflösung nicht anders als schwach seyn kann. Mithin erfolgt allemahl die nach der harmonischen Ordnung bewirkte Auflösung schöner, als auf die im Einwurfe angegebene Weise; z. B.

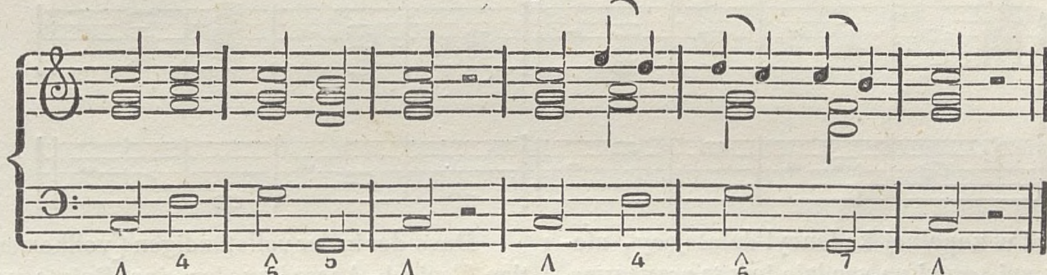


§. 60. Które tony akordów oktawnie podwoić można?

Wszystkie tony w akordach powinny brzmieć równą mocą, bazy tylko ich mogą być proporcyonalnie silniejsze, te bowiem rangę akordów wyrażają, a zatym żadnego tonu w akordach oktawnie podwajać niemożna tylko bazy ich; n. p.
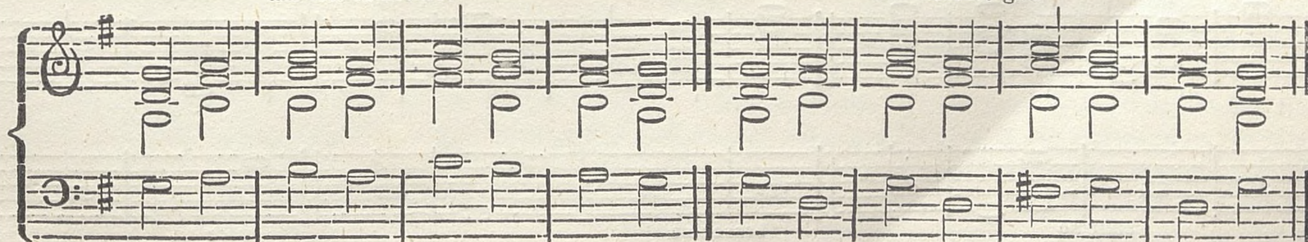
§. 60. Welche Töne der Accorde in den Octaven verdoppelt werden können?

Alle Töne der Accorde sollen mit gleicher Stärke klingen, nur ihre Grundtöne (Bases) können einen verhältnissmässig stärkeren Klang erhalten, weil sie den Rang der Accorde bestimmen, und daher darf kein Ton der Accorde mit Ausnahme der Grundtöne verdoppelt werden; z. B.



Ztąd wynika, że jeżeli którenkolwiek ton akordu wyjąwszy bazy w bassie stoi, ten sam nie powinien się znajdować, to jest podwajać w wierzchnim akordzie, gdyby bowiem oprócz bazów insze tony akordów oktawnie podwojone były, te uczyniłyby przewagę nad inszemi tonami akordu, a nawet by bazę przygłuszyły, ztąd wyniknęłyby rażące czyli zakazane oktawy, o których na swojém mięjscu mówić się będzie; n. p.

Daraus erfolgt, dass, wenn irgend ein Ton des Accordes (mit Ausnahme der Basis) im Basse stehet, derselbe Ton in dem oberen Accorde nicht vorkommen dürfe, und dass ein Ton, welcher im oberen Accorde vorkommt, im Basse nicht stehen könne; denn wenn ausser den Grundtönen der Accorde auch andere Töne sich verdoppeln, so würden daraus, wie man zu sagen pflegt, offene oder verbothene Octaven entstehen, von welchen später gehandelt wird; z. B.



§. 61. O kadencyach harmonicznych.

Kadencya harmoniczna jest wyraz harmoniczny z połączenia septakordu ztonikalnym akordem wynikający, który do oddzielenia lub zakończenia harmonicznych periodów lub frazów służy.

Kadencye harmoniczne są rózne kadencye dur, mol, składne, odwrotne, zupełne, niezupełne, przedłużone, złudne.

Kadencye dur są do których akord tonikalny dur, kadencye mol do których akord tonikalny mol wchodzi — kadencye składne są w których septakord poprzedza tonikalny akord kadencye odwrotne wktórych tonikalny akord poprzedza septakord; n. p.
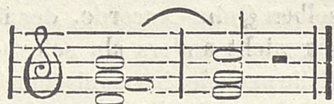
§. 61. Von den harmonischen Cadenzen.

Die harmonische Cadenz ist der aus der Verbindung des Sept-Accordes mit dem Tonical-Accorde hervorgehende harmonische Satz (Ausdruck,) welcher zur Abtheilung oder Schliessung der harmonischen Perioden oder Phrasen dient.

Die harmonischen Cadenzen sind von verschiedener Art: Es gibt Dur und Moll, gerade und verkehrte, vollständige und unvollständige, verlängerte und trügende Cadenzen.

Dur-Cadenzen sind jene, in welche der Tonical-Accord Dur, Moll-Cadenzen, in welche der Tonical-Accord Moll tritt. — Gerade Cadenzen sind solche, in welchen der Sept-Accord dem Tonical-Accorde, verkehrte Cadenzen, in welchen der Tonical-Accord dem Sept-Accorde vorangehet; z. B.

kad. składna.
gerade Cad.



kad. odwrotna
verkehrte Cad.



Kadencye zupełne są, które do zakończenia zupełnego periodów harmonicznych służą.

Kadencye niezupełne są które do oddzielenia części sztuki harmonicznej używają się.

Aby kadencya była zupełna powinna być:

1. Składna, to jest septakord powinien poprzedzać tonikalny akord i rezolwować się w nim tak jak wyżej okazano (§. 40).

2. Powinien tonikalny akord mieć swoję bazę na spodzie, bo jeżeli ma kwintę albo tercyą na spodzie, wtenczas nieskłada kadencyi zupełnej, bo swoję tonikalną moc traci; n. p.

Vollständige Cadenzen nennt man solche, die zur vollkommenen Schliessung einer harmonischen Periode dienen.

Unvollständige sind jene, deren man sich zur Begränzung eines Theiles der harmonischen Periode bedient.
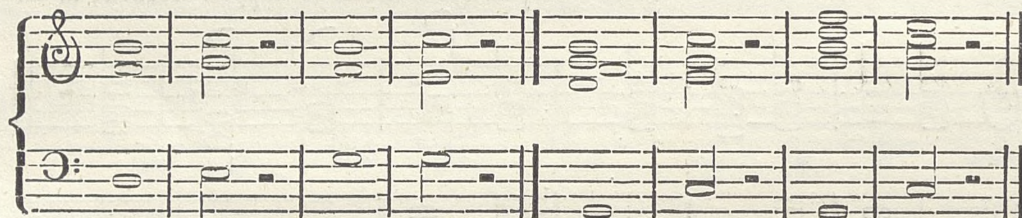
Eine vollständige Cadenz muss folgende Eigenschaften haben:

1. Sie muss gerade seyn, d. i. der Sept-Accord muss dem Tonical-Accorde vorangehen, und sich in demselben auflösen wie oben (§. 40) gezeigt wurde.

2. Der Tonical-Accord muss seine Basis unten haben, denn wenn er eine Terz oder eine Quinte zur Grundlage hat, so verliert er seine eigentliche Stärke und bildet keine vollständige Cadenz.

kad. niezupełna
unvollkommene Cad.

kad. zupełna
vollkommene Cad.
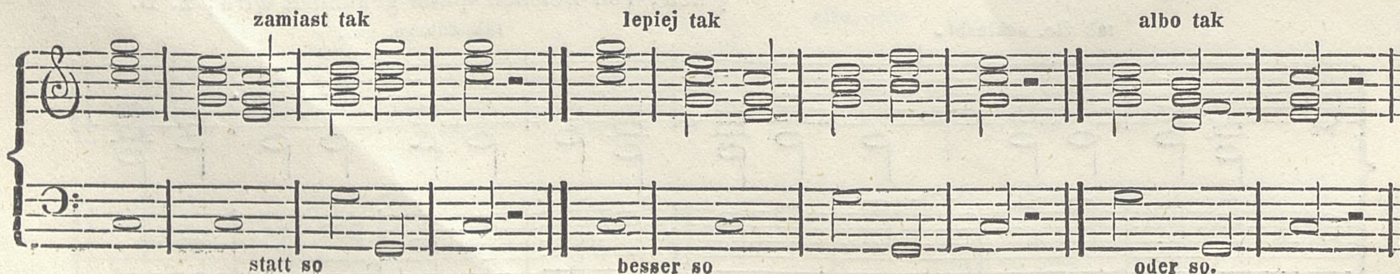


Ze tonikalny akord w zupełnej kadencyi działający, niepowinien mieć kwinty ani tercyi na spodzie jest ta przyczyna, bo kwinta i tercya są bazami inszych tonikdalnych akordów, dla tego słabiej działają niżli baza własciwa.

3. Tonikalny akord w zupełnej kadencyi działający, nie może mieć swojej kwinty na wierzchu, bo wierzchnie tony akordów reprezentują melodyą, które się na kwintę kończyć niemogą; n. p.

Dass der in der vollständigen (vollkommenen) Cadenz thätige Tonical-Accord weder eine Quinte noch eine Terz zur Grundlage haben könne, folgt daher, weil die Quinte und die Terz die Basis anderer Tonical-Accorde bilden, und desshalb schwächer als die eigene Basis wirken.

3. Der in einer vollständigen Cadenz thätige Tonical-Accord darf seine Quinte nicht über sich haben, weil die oberen Töne der Accorde die Melodie vorstellen, welche mit einer Quinte nicht endigen kann; z. B.

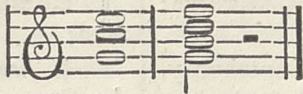
zamiast tak — lepiej tak — albo tak



statt so — besser so — oder so.

Kadencya niezupełna wynika:
1. Jeżeli jest odwrotna; n. p.

Unvollständige Cadenzen entstehen:
1. Wenn sie verkehrt sind.



2. Kiedy tonikalny akord ma kwintę na spodzie lub na wierzchu, albo tercyą na spodzie, jakeśmy to dopiero widzieli.

3. Kadencye obcych tonacyi nawet zupełne, w obrębie panującej tonacyi są niezupełne, bo chociaż period w obcej tonacyi się kończy, jednakowoż to nie jest zupełne zakończenie, gdyż słuchacz powrotu panującej tonacyi i w niej zupełnego zakończenia oczekuje.

2. Wenn der Tonical-Accord eine Quinte unter oder über sich, oder eine Terz unter sich hat, wie wir oben gesehen haben.

3. Die Cadenzen fremder Tonarten, wenn sie auch vollständig sind, werden in dem Umfange der herrschenden Tonart unvollständig; denn wenn auch die Periode sich in einer fremden Tonart endet, so ist dieses dennoch kein vollständiger Schluss, weil wir die Rückkehr der herrschenden Tonart und in ihr den vollständigen Schluss erwarten.

Rozdział trzeci.

O modulacyi.

§. 62. Co jest modulacya?

Modulacya jest sztuka przejścia z jednej tonacyi do drugiej. Sztuka modulowania na tem zależy aby dwie tonacye bez wymuszenia lub oderwania połączone były, oraz aby to działanie słuchaczowi przyjemność sprawiło. Modulacya w muzyce koniecznie jest potrzebna, ona ją odświeża, daje jej ruch i życie. Modulacya używa się czasem z potrzeby czasem dla ozdoby. Z potrzeby używa się w teatralnych sztukach, gdy bowiem po skończonej jednej aryi druga z odległej tonacyi następuje, wtym razie niemoże kompozytor z jedney tonacyi do drugiej bez przygotowania wpadać, lecz musi według prawideł modulacyi słuchacza do tej z miany przygotować. Modulacya potrzebna jest także w kościelnej muzyce, wktórej od tonacyi spiewania przy ołtarzu do intonowania sztuki chórowey słuchacza przygotować trzeba, które to przejście przez preambulum na organach uskuteczniać się zwykło. Modulacya niekoniecznie zawsze dla potrzeby tylko, ale częstokroć w roźnych kompozycyach, jaka to w symfoniach, sonatach, fantazyach i t. d. dla ozdoby służy.

Naukę o modulacyi nważać będziemy w dwoistym względzie, najpierwej w obszernym a potém w scisłem znaczeniu. Modulacya wobszernem znaczeniu jest sztuka przeprowadzenia wszystkich 24 tonacyi do jednej, albo też wzajemnie jednej do którejkolwiek bez ograniczenia, zkąd niezliczone wynikają przejść wzajemnych kombinacye.

Modulacya w scisłém znaczeniu jest sztuka przeprowadzenia panującej tonacyi do jej stycznych, i stycznych nazad do panującej.

Wtym więc rozdziale okażę najpierwej modulacyą w obszernem, a potém w scisłém znaczeniu.

Dritter Abschnitt.

Von der Modulation.

§. 62. Was ist die Modulation.

Die Modulation ist die Kunst, aus einer Tonart in eine andere überzugehen. Die Kunst des Modulirens besteht darin, dass man zwey Tonarten leicht und zwanglos verbinde, so dass die Verbindung von dem Zuhörer mit Wohlgefallen vernommen werde. Die Modulation ist in der Musik unumgänglich nothwendig, weil sie derselben Frische, Bewegung und Leben verleiht. Die Modulation wird zuweilen, weil sie nothwendig ist, zuweilen auch zur Verzierung gebraucht. Nothwendig ist die Modulation in Opern-Compositionen, wenn nach dem Schlusse einer Arie eine zweyte in einer entfernten Tonart folgt, wo dann der Tonsetzer nicht ohne Vorbereitung aus einer Tonart in die andere übergehen kann, sondern den Zuhörer nach den Regeln der Modulation zu dieser Veränderung vorbereiten muss. Die Modulation ist auch in der Kirchenmusik nothwendig, weil man den Zuhörer von der Tonart des Gesanges beym Altare zur Intonation der Musik des Chores vorbereiten muss, welcher Übergang gewöhnlich durch das Präambuliren auf der Orgel zu geschehen pflegt. Doch wird die Modulation nicht immer aus Nothwendigkeit gebraucht, sondern sie dient auch in verschiedenen Compositionen, als Symphonien, Sonaten, Phantasien u. s. w. zu nicht geringer Zierde.

Die Lehre von der Modulation werden wir in einer zweyfachen Beziehung behandeln, zuerst in der weiteren, dann in der engeren Bedeutung. Die Modulation in weiterer Bedeutung ist die Kunst aus allen 24 Dur- und Moll-Tonarten in eine bestimmte, oder umgekehrt, aus einer bestimmten Tonart in was immer für eine andere ohne Ausnahme, überzugehen. Daraus entstehen unzählige Combinationen der wechselseitigen Übergänge.

Die Modulation in engerer Bedeutung ist die Kunst, aus einer herrschenden Tonart in die verwandten Tonarten, oder aus diesen in die herrschende zurück über zu gehen.

In diesem Abschnitte wird also zuerst von der Modulation in weiterer, sodann in engerer Bedeutung gesprochen.

§. 63. A. O modulacyi w obszerném znaczeniu.

W ogólnośći jest siedm sposobów modulacyi, które są:

1. Z jednej tonacyi do drugiej w prost. 2. Przez septakordy. 3. Przez kwadraty. 4. Przez tangentakordy. 5. Od kadencyi odwrotnej. 6. Przez konkatenacyą róznych akordów. 7. Przez kwartakordy. O tych wszystkich sposobach modulacyi z osobna mówić będę.

Każdy sposób modulacyi składa się z dwóch lub trzech punktów modulacyinych, te punkta dwoiście wyrazać się zwykły, albo sciągnione w akordy modulacyine, lub rozciągnione przez zarysy lub frazy.

W ciągu tej nauki okazywać będę modulacye w samych tylko akordach, kto takowe wyrozumi, łatwo mu będzie też same wyrazić melodyinie przez zarysy i frazy.

§. 64. I. O przejściu ziednej tonacyi do drugiej wprost.

Przejście tonacyi do tonacyi wprost natem zależy, że dwa tonikalne akordy do róznych tonacyi należące bez pośrednio do siebie modulować mogą. Modulacyi w prost są następujące zasady:

1. Zadne insze akordy niemogą do siebie modulować w prost tylko te, które są w terc-interwallowym związku, ztych bowiem każdy osobną tonacyą wyraża, każde dwa obok siebie stojące akordy dwa tony wspólne mają, przez co tak są do siebie zbliżone, iż zmiana ich nie wielką róznicę w słuchu czyni; n. p.

§. 63. A. Von der Modulation in weiterer Bedeutung.

Es gibt überhaupt sieben Arten der Modulationen, diese sind:

1. Aus einer Tonart unmittelbar in eine andere. 2. Mittelst der Sept-Accorde. 3. Der Quadrate. 4. Der Tangent-Accorde. 5. Von einer verkehrten Cadenz. 6. Durch die Verkettung verschiedener Accorde, und 7. mittelst der Quart-Accorde. Von allen diesen Arten der Übergänge wird insbesondere gesprochen werden.
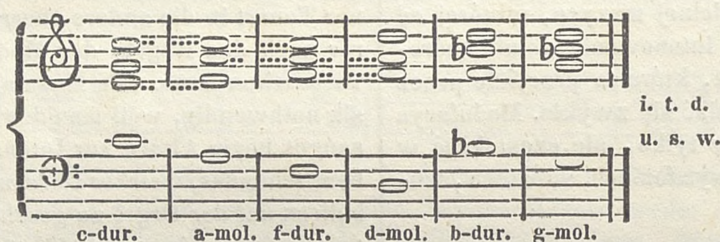
Eine jede Art des Überganges besteht aus zwey oder drey Modulations-Puncten, welche letztere auf zweyfache Art ausgedrückt werden, entweder durch Zusammenziehung in Modulations-Accorde, oder durch Ausdehnung in melodische Umrisse und Phrasen.

Im Verlaufe dieser Lehre werde ich bloss die Modulation im Accordenwechsel behandeln; denn wer diese verstanden hat, wird solche auch leicht melodisch durch Umrisse und Phrasen auszudrücken verstehen.

§. 64. I. Von dem unmittelbaren Übergange aus einer Tonart in die andere.

Der unmittelbare Übergang aus einer Tonart in die andere besteht darin, dass zwey zu verschiedenen Tonarten gehörige Tonical-Accorde ohne Hülfe eines Mittel-Accordes zusammenfliessen. Für den unmittelbaren Übergang gelten folgende Regeln.

1. Bloss die in der Terz-Intervall-Verbindung stehenden Accorde dürfen unmittelbar zusammen treffen, weil ein jeder von ihnen seine eigene Tonart behält, und dann die neben einander stehenden Accorde zwey gemeinschaftliche Töne haben, durch welche sie so nahe zu einander gebracht werden, dass ihre Veränderung keinen bedeutenden Unterschied für das Ohr wahrnehmen lässt; z. B.



Wspólne tony akordów nie powinny się od siebie odrywać, lecz w równém położeniu stać, tak jak ich w powyższym przykładzie widzimy.

2. Uprzednia tonacya dur, tylko do! tonacyi spodniej i wierzchniej medyansy mol, uprzednia zaś tonacya mol, tylko do tonacyi wierzchniej i spodniej medyansy dur przejść może; zgoła, wtakim tylko porządku modulować mogą, wiakim się w terc-interwallowém kole (§. 42) znaydują.

3. Akord uprzedniej tonacyi jest w mocniejszym związku z akordem spodniej, nizli wierzchniej medyansy, ten mocniejszy związek międzv rzeczonemi akordami działa tonika uprzedniego akordu, która w obydwóch akordach słyszeć się daje, gdy zaś przeciwnie tonika tegoż samego uprzedniego

Die gemeinschaftlichen Töne der Accorde sollen nicht getrennt werden, sondern in gleicher Lage stehen, wie wir es im obigen Beyspiele sehen.

2. Die vorangehende Tonart Dur kann nur in die Tonart der unteren und oberen Mediante Moll, und die vorangehende Tonart Moll kann nur in die Tonart der oberen und unteren Mediante Dur übergehen, kurz, sie können nur in der Ordnung moduliren, in welcher sie sich in dem terzharmonischen Kreise (§. 42) befinden.

3. Der Accord der vorangehenden Tonart steht in einer stärkeren Verbindung mit dem Accorde der unteren Mediante, als mit jenem der oberen; diese stärkere Verbindung zwischen den genannten Accorden wird durch die Tonica des vorangehenden Accordes, die man in beyden Accorden hört, bewirkt;

akordu, w akordzie wierzchniej medyansy słyszeć się nie daje, przeto też ani tak mocnego związku między niemi niemasz.

Ztego powodu akordy daleko łatwiej wlewą stronę koła, to jest przez spodnie medyansy, n. p. c-dur, a-mol, f-dur, d-mol, i. t. d. zgóry na dół, niżli w prawą stronę koła przez wierzchnie medyansy, n. p. c-dur, e-mol, g-dur, h-mol, i. t. d. zdołu oo góry modulują.

Ztąd wynika że modulując przez spodnie medyansy można z jednego akordu do drugiego przechodzić przez wszystkie tonacye w kolo; n. p..

da hingegen die Tonica desselben vorangehenden Accordes in dem Accorde der oberen Mediante nicht gehört wird, so bestehet auch zwischen ihnen keine so starke Verbindung. Desshalb sehen wir auch, dass die Accorde viel leichter gegen die linke Seite des Kreises, d. i. mittelst der unteren Mediante, z. B. C-dur, A-moll, F-dur, D-moll u. s. w., von oben hinab, als gegen die rechte Seite des Kreises mittelst der oberen Mediante, z. B. C-dur, E-moll, G-dur, H-moll u. s. w., von unten hinauf moduliren.

Daraus folgt, dass, wenn mittelst der unteren Mediante modulirt wird, man aus einem Accorde in den anderen gerade durch alle Tonarten übergehen könne; z. B.

Wlewą stronę koła przez spodnie medyansy. Gegen die untere Seite des Kreises durch die unteren Medianten.

c-dur a-mol f-dur d-mol b-dur g-mol es-dur c-mol as-dur f-mol des-dur b-mol. i. t. d. u. s. w.

Inaczej się rzecz ma z modulacyą przez wierzchnie medyansy w prawą stronę koła, gdzie lubo jeden akord do drugiego bezpośrednio modulować może, jednakowoż gdy tonika pierwszego akordu nie wchodzi do drugiego, ztąd przejście tylko dwoch akordów wyrozumieć można, dalszych niemożna, przeto za każdém przejściem kadencyą zakładać, i co raz w wyższe tonacye dźwigać się trzeba; n. p.

W prawą stronę koła przez wierzchnie medyansy moduluje się tak:

Anders verhält sich die Sache, wenn durch die oberen Medianten gegen die rechte Seite des Kreises modulirt werden soll. Hier kann zwar ein Accord ohne Hülfe eines mittleren in den anderen moduliren; da jedoch die Tonica des ersten Accordes in den folgenden Accord nicht übergehet, so folgt, dass nur der Übergang zweyer Accorde, nicht aber der Übergang der weiteren Accorde verständlich seyn könne, und dass man nach einem jeden Übergange eine Cadenz bilden, und so in immer höhere Tonarten steigen müsse.

Gegen die rechte Seite des Kreises durch die oberen Medianten modulirt man so:

c-dur e-mol kadencya. e-mol g-dur kadencya. g-dur h-mol kadencya. i. t. d. u. s. w.

4. Dwa akordy w kwintharmonicznym związku obok siebie stojące (§. 38) w prost modulować niemogą, bo gdy takowe obok siebie staną, dla jednej tylko tonacyi kadęncyą składają a ztąd osobnych tonacyi wyrazić nié mogą.

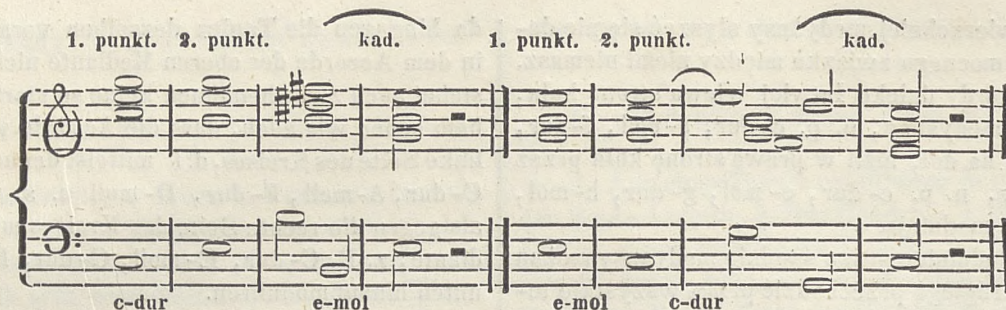
5. Modulacya w prost zawiera wsobie dwa punkta modulacyine, to jest tonikalny akord uprzedniej tonacyi stanowi pierwszy, akord tonikalny wstępnej tonacyi stanowi drugi punkt modulacyi, bo każdy znich swoją tonacyą z osobna wyraża.

Ponieważ jednak akord wstępnej tonacyi sam przez sie nie stanowi kadencyi, więc aby się tonacya wstępna wyraźniej okazała, trzeba jej własną kadencyą dołożyć; n. p. tak:

4. Zwey neben einander in der quintharmonischen Verbindung stehende Accorde (§. 38) können nicht unmittelbar moduliren, denn wenn sie neben einander stehen, so bilden sie nur die Cadenz für eine Tonart, und drücken daher besondere Tonarten nicht aus.

5. Die unmittelbare Modulation enthält zwey Modulations-Puncte, nähmlich: der Tonical-Accord der vorangehenden Tonart bildet den ersten, der Tonical-Accord der eintretenden Tonart bildet den zweyten Modulations-Punct, weil jeder von ihnen seine besondere Tonart für sich ausdrückt.

Da aber der Tonical-Accord der eintretenden Tonart für sich allein keine Cadenz bildet, so muss zur Hebung der eintretenden Tonart die eigene Cadenz hinzutreten; z. B.



6. Do modulacyi w prost nie należą przejścia z tonacyi dur do tejże samej mol i przeciwnie, n. p. z c-dur do c-mol, albo z c-mol do c-dur, bo te obydwie jednę tęż samę tonikę i też samę kadencyą mając, nie stanowią modulacyi.

§. 65. II. O modulacyi przez septakordy.

W modulacyi przez septakordy znajdują się trzy punkta: pierwszy jest akord tonikalny uprzedniej tonacyi, drugi jest septakord tonacyi wstępnej, który się także punkt łączący nazywa; trzeci punkt jest akord tonikalny tonacyi wstępnej; n. p.

6. Zu der unmittelbaren Modulation gehört nicht der Übergang aus einer Dur-Tonart in dieselbe Moll, z. B. aus C-dur in C-moll, weil beyde Tonarten dieselbe Tonica und dieselbe Cadenz haben, und somit eine Modulation nicht bilden.
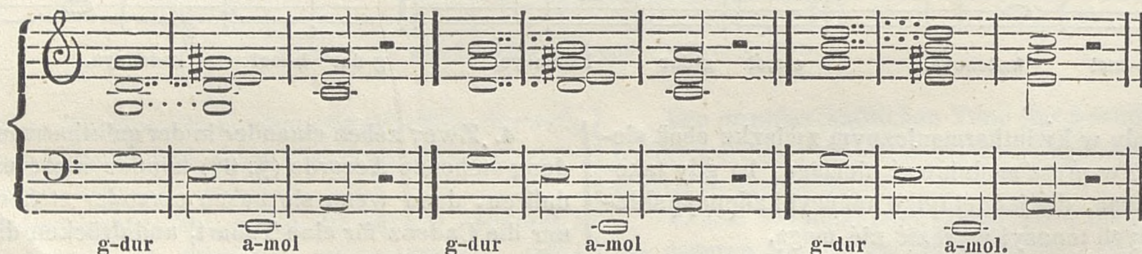
§. 65. II. Von der Modulation mittelst der Sept-Accorde.

In der Modulation mittelst der Sept-Accorde kommen drey Puncte vor: 1. Der Tonical-Accord der vorangehenden Tonart; 2. der Sept-Accord der eintretenden Tonart (der Verbindungs-Punct), und 3. der Tonical-Accord der eintretenden Tonart; z. B.



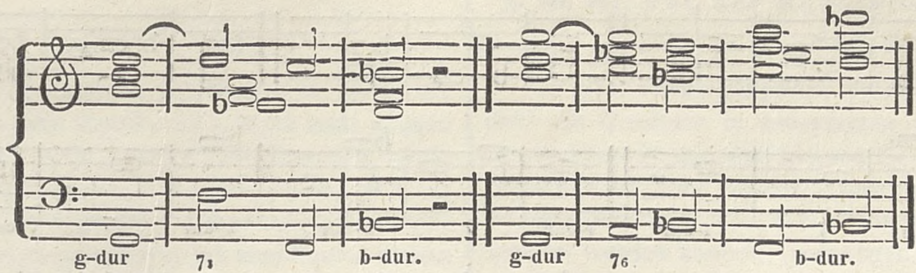
Aby przejścia tego rodzaju były łagodne, gładkie, przyjemne, bez oderwania, potrzeba aby pierwszy punkt z drugim ile możności wdobrym związku zostawał, związek ten działa jeden lub dwa tony pierwszemu i drugiemu punktowi wspólne, które tonami wiążącemi nazywać będziemy. Tę rzecz wyjaśniam praktycznie tak: Chcę n. p. ztonacyi g-dur przejść do a-mol, poszukuję najpierwej czyli akord tonikalny g h d ma jakowe wspólne tony z septakordem tonacyi a-mol, który jest, h d e gis, ponieważ zaś te akordy dwa tony wspólne mają, h d, stawiam ich więc tak, aby te w obydwóch punktach w równém położeniu były a zatym to przejście wypadnie tak:

Damit Übergänge dieser angenehmen Art und nicht abgebrochen oder gewaltsam werden, muss, so viel möglich, der erste Punct mit dem zweyten in einer angemessenen Verbindung stehen. Diese Verbindung bewirken ein oder zwey dem ersten Puncte gemeinschaftliche Töne, welche wir Verbindungstöne nennen werden. Practisch wird dieses auf folgende Art deutlich gemacht. Ich will z. B. aus der Tonart G-dur in die Tonart A-moll übergehen. Zu diesem Zwecke untersuche ich, ob der Tonical-Accord g h d mit dem Sept-Accord A-moll h d e gis gemeinschaftliche Töne haben: da von diesen Tönen h d den beyden Accorden gemeinschaftlich sind, so stelle ich dieselben so, dass sie in beyden Puncten in eine gleiche Lage zu stehen kommen, und der Übergang geschieht dann auf folgende Art:



Kiedy się zaś okaże że w pierwszym i drugim punkcie nie masz wspólnych tonów, wtym razie trzeba ich wiązać synkopowanemi dyssonancyinemi tonami, n. p.: Chcę przejść z g-dur do b-dur, tu pierwszy punkt jest g h d, drugi jest c, es, f, a, między temi punktami niemasz wszpólnego tonu, więc z pierwszego punktu synkopuję d albo g, i wiążę nim pierwszy i drugi punkt, co wypadnie tak:

Wenn es sich aber zeigt, dass der erste und der zweyte Punct keine gemeinschaftlichen Töne besitzen, so muss man die Puncte durch syncopirte Dissonanz-Töne verbinden, z. B. Ich will aus G-dur in B-dur übergehen; der erste Punct ist also g h d, der zweyte c es f a; da diese keinen gemeinschaftlichen Ton haben, so syncopire ich aus dem ersten Puncte den Ton d oder g, und verbinde mit diesen die beyden Puncte auf folgende Art:

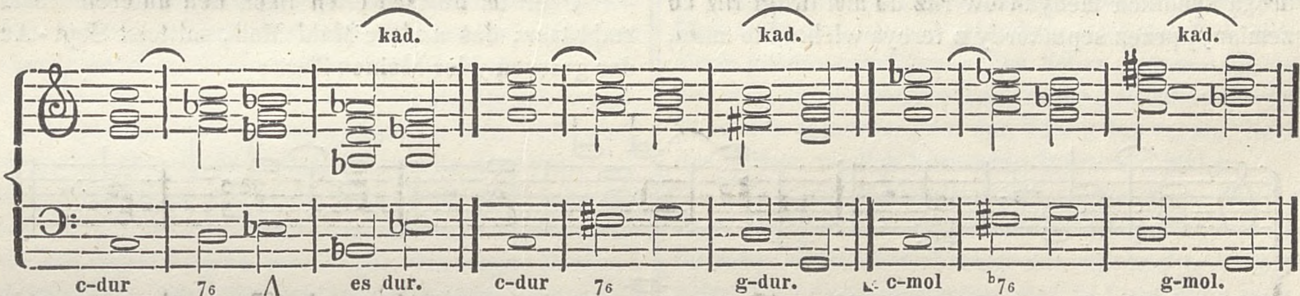


W synkopowaniu tonów związkowych następujące reguły uważać należy:

1. Jeżeli ton związkowy z pierwszego punktu synkopowany (który zawsze na wierzchu stać musi) dyssonuje w septakordzie jako sexta wielka, wtenczas takowy septakord z sextą wielką powinien się rezolwować w tonikalnym akordzie dur, bo sexta wielka tylko wtonacyi dur działać może, jeżeli zaś ton synkopowany dyssonuje w septakordzie jako sexta mała, ten powinien się rezolwować wtonikalnym akordzie mol, bo sexta mała tylko tonacyi mol służy. Ponieważ zaś takowe kadencye które się z septakordu z sextą wielką lub małą składają, są niezupełne, a zatym takowe przez dodaną całą kadencyą uzupełnić należy.

Bey Syncopirung der Verbindungstöne sind folgende Regeln zu beobachten:

1. Wenn der aus dem ersten Puncte syncopirte Verbindungston (welcher immer oben stehen soll) in dem zweyten als grosse Sexte erscheint, so muss sich dieser Sept-Accord mit der grossen Sexte im Tonical-Accorde Dur auflösen, weil die grosse Septe nur in der Dur-Tonart wirksam ist; wenn hingegen dieser Verbindungston im Sept-Accorde als die kleine Sext dissonirt, so muss er sich im Tonical-Accorde moll auflösen, weil die kleine Sexte nur der Tonart moll dient. Da aber Cadenzen, welche aus dem Sept-Accorde mit der grossen oder kleinen Sexte bestehen, unvollständig sind, so müssen sie durch zugegebene Cadenzen vervollständigt werden; z. B.



2. Ztej samej przyczyny, kiedy ton synkopowany działa w septakordzie łączącym jako tercya wielka, takowy musi się rezolwować w tonacyi dur, bo tercya wielka tylko toncyi dur służy, kiedy zaś ton synkopowany działa w septa kordzie jako tercya mała, ten się rezolwować niemoże tylko zawsze wtonacyi mol, bo tercya mała tylko tonacyi mol służy.
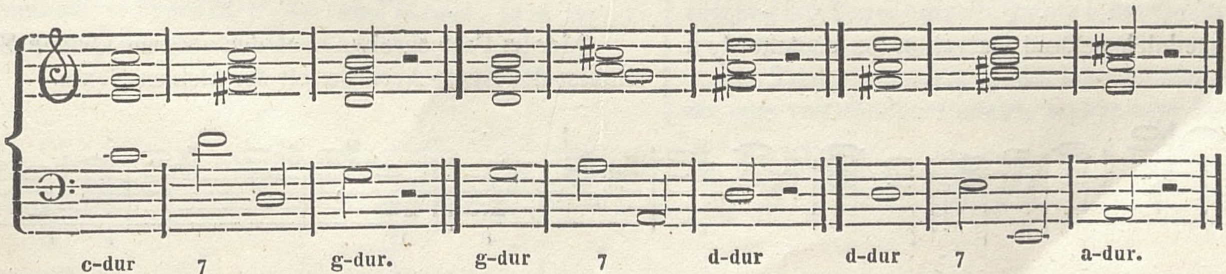
O modulacyi przez septakord z sextą małą którą także kwadrat nazywamy w następującym §. mówić będziemy.

Zadanie. Proszę zrobić koło modulacyine drogą wierzchnich dominansów zdziałane przez czyste septakordy tak:

2. Aus demselben Grunde, wenn der syncopirte Ton in dem Verbindungs-Sept-Accorde als grosse Terz erscheint, muss dieser Sept-Accord in Dur aufgelöst werden, weil die grosse Terz nur in Dur-Tonarten thätig ist. Wenn der syncopirte Ton als kleine Terz im Sept-Accorde wirkt, so muss dieser in einer Moll-Tonart aufgelöst werden, weil die kleine Terz nur in Moll-Tonarten thätig ist.
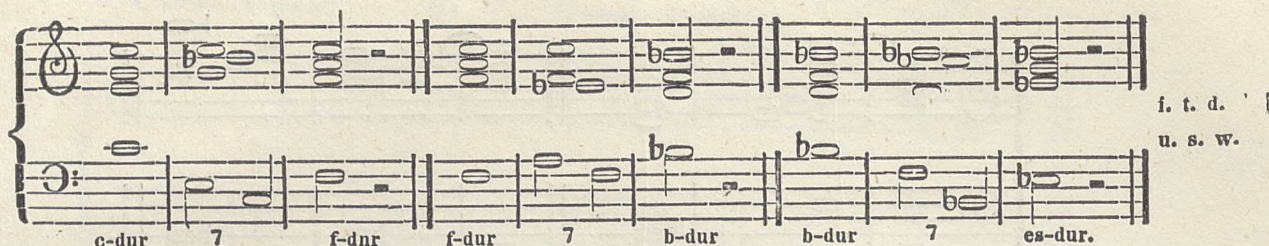
Von der Modulation mittelst des Sept-Accordes mit der kleinen Sexte, welchen wir auch ein Quadrat nennen, wird im folgenden §. gehandelt werden.

Aufgabe. Es sey ein nach den oberen Dominanten fortschreitender Modulations-Kreis mittelst der reinen Sept-Accorde zu bilden.
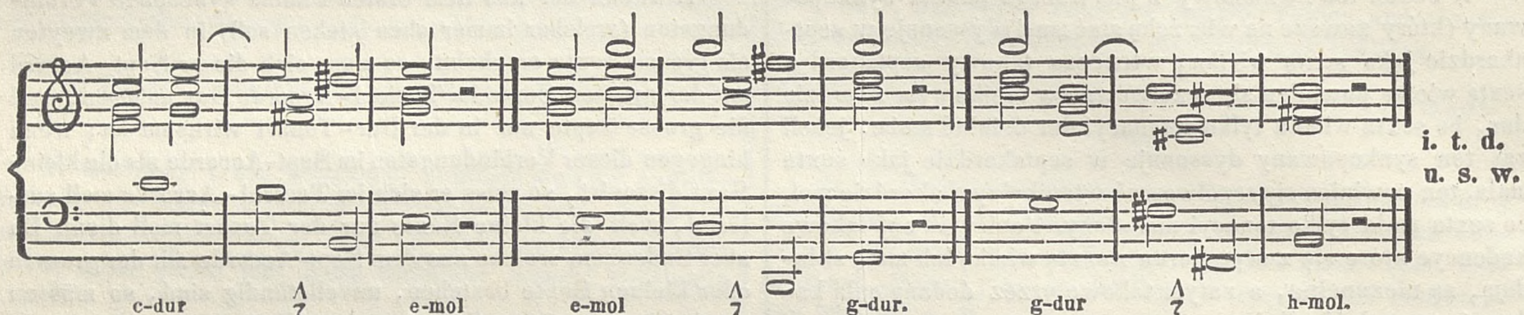


Albo drogą spodnich dominansów przez czyste septakordy, tak:

Oder fortschreitend nach den unteren Dominanten, mittels der Sept-Accorde:
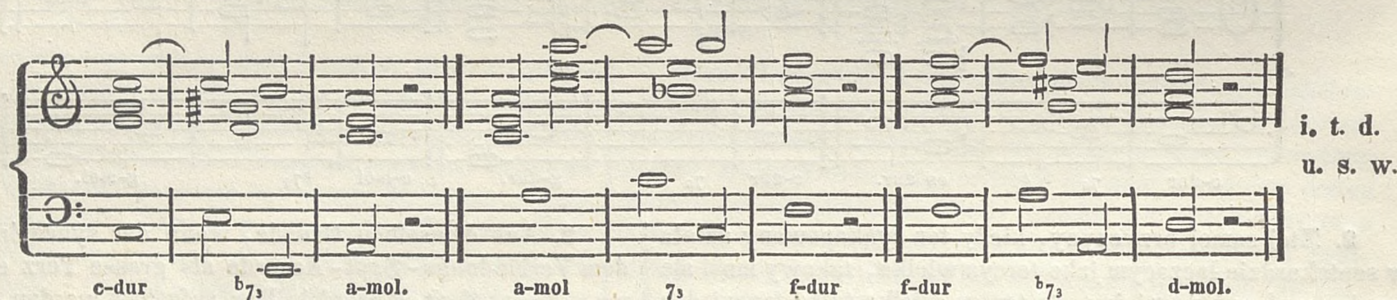


Albo też drogą wierzchnich medyansów raz mol drugi raz dur, na przemiany, przez septakordy ztoniką tak:

Oder fortschreitend nach den oberen Medianten, abwechselnd einmahl Dur, das andere Mahl Moll, mittelst der Sept-Accorde mit der Tonica:



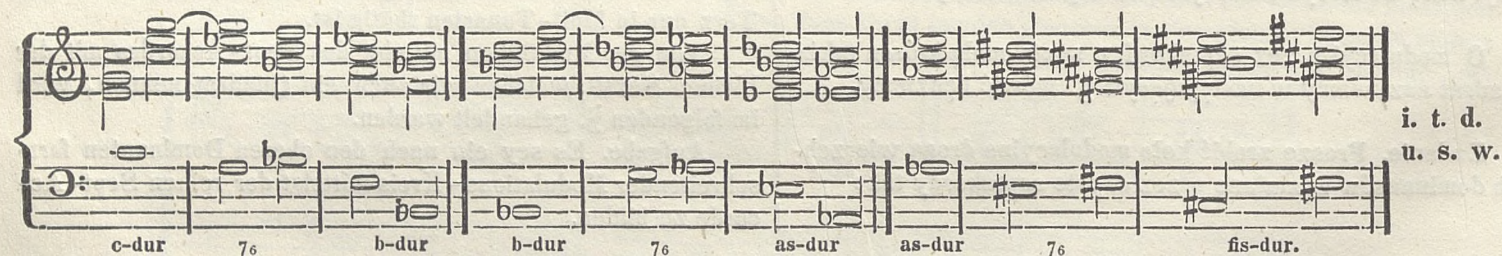
Albo drogą spodnich medyansów raz do mol drugi raz do dur, na przemiany, przez septakordy z tercyą wielką lub małą, tak:

Oder im Fortschreiten nach den unteren Medianten einmahl Dur, das andere Mahl Moll, mittelst Sept-Accorde mit der grossen oder kleinen Terz:
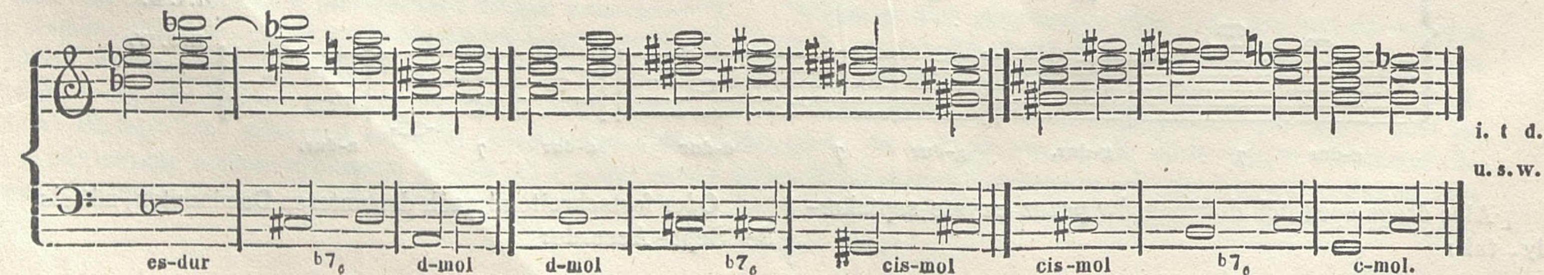


Albo drogą spodnich sekund wielkich przez septakordy z sextą wielką.

Oder im Fortschreiten nach den unteren grossen Secunden mittelst dem Sept-Accorde mit der grossen Sexte:



Albo drogą spodnich sekund małych przez septakordy z sexta małą.

Oder im Fortschreiten nach den unteren kleinen Secunden mittelst der Sept-Accorde mit der kleinen Sexte.



§. 66. III. O modulacyi przez kwadraty.

Widzieliśmy w poprzedzającym rozdziale, że kwadraty dwojako się uważają, raz jako septakordy z sextą małą mające naturę molową, to jest które się tylko w mol akordach rezolwują, drugi raz jako kwartakordy, które tak wtonacyach dur jak i mol użyte bywają, dla tego też i w modulacyach dwojako służyć mogą. Zobaczmyż najpierwej jak modulować można przez kwadraty uważane jako septakordy z sextą małą, a potem jako kwartakordy.

a. O modulacyi przez kwadraty uważane jako septakordy z sextą małą.

Gdy chcemy modulować przez kwadrat jako septakord, trzeba tenże formować od septymy tej tonacyi do której mamy przechodzić, przyczyna jest, bo w każdym kwadracie jako septakord uważanym, septy ma jest ton najpryncypalniejszy a przytym w założeniu modulacyi można go najłatwiej uważać i pamiętać; n. p. Gdy z c-dur chcę modulować do a-mol, najłatwiej mi wiedzieć tej wstępnej tonacy septymę która jest gis, formuję więc do gis kwadrat, i rezolwuję go tak jak się już mówiło i okazało.

Kwadrat formowany od septymy tonacyi wstępnej, powinien z pierwszym punktem w dobrym być związku, to jest obydwa akordy powinny mieć ton wspólny w jednej mierze stojący, a jeżeli to być nie może, aby obydwa akordy ton wspolny miały, to przynajmniej w jak najmniejszym interwallu obok siebie stać muszą, aby między niemi oderwania nie było.

Kwadraty działające w modulacyi powinny mieć taką pozycyą tonów, aby z nich jak najwyrozumialsza i w praktyczném użyciu jak najłatwiejsza wyniknęła rezolucya. Pozycya tonów jest najlepsza, gdy albo septyma kwadratu na spodzie sexta zaś na wierzchu, albo gdy septyma na wierzchu sexta na spodzie stoi. Jeżeli sexta na wierzchu stoi, ztakiej rezolucyi winiknie kadencya niezupełna, którą przez dodaną składną kadencyą uzupełnić należy, tak jakeśmy to dopiero w poprzedzającym §. 65 widzieli. Kiedy zaś sexta na spodzie stoi, wtenczas gdy ją o pułtonu na kwintę spuścimy, tym sposobem zredukuje się kwadrat na septakord charakterystyczny i rezolwuje się w tonacyi dur albo mol; zkąd wyniknie kadencya zupełna. Zobaczmy to praktycznie: Chcę n. p. z tonacyi C-dur modulować przez kwadrat do E-mol, więc od tonu dis jako od septymy tejże tonacyi formuję kwadrat, fis a c dis, tak aby septyma dis stala na wierzchu, sextę zaś C stawiam wbassie, potém ten kwadrat (przez obniżenie tonu c na kwintę h) redukuję na septakord charakterystyczny h fis a dis, któren gdy rezolwuję wtonikalnym akordzie E-dur albo E-mol, ztąd wyniknie kadencya zupełna E-mol albo E-dur; n. p.

§. 66. III. Von der Modulation mittelst der Quadrate.
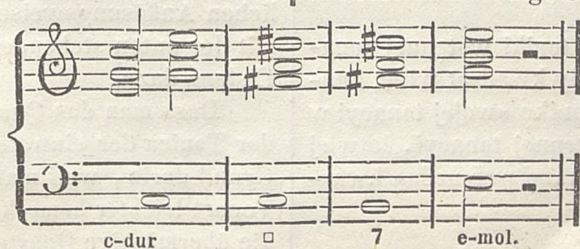
In dem vorhergehenden Abschnitte haben wir gesehen, dass die Quadrate in zweyfacher Beziehung, und zwar als Sept-Accorde mit der kleinen Sexte, die in Moll-Tonical-Accorden aufgelöst werden, dann als Quart-Accorde betrachtet werden, welche sowohl in Dur- als auch in Moll-Tonarten angewendet werden können, desswegen sie auch in der Modulation einen zweyfachen Dienst leisten. Wir wollen zuerst sehen, wie man mittelst der Quadrate, als Sept-Accorde mit der kleinen Sext, und sodann als Quart-Accorde betrachtet, moduliren könne.

a. Von der Modulation mittelst der Quadrate als Sept-Accorde mit der kleinen Sext.

Wenn wir mittelst des Quadrates als Sept-Accord moduliren wollen, so muss dieses mit der Septime derjenigen Tonart gebildet werden, in welche wir übergehen wollen; weil in allen Quadraten als Sept-Accorden die Septime der vorzüglichste Ton ist, welcher bey der Veränderung der Tonart am leichtesten bemerkt, und im Gedächtnisse behalten wird. Wenn ich z. B. von C-dur in A-moll moduliren will, so merke ich bald, dass der Leitton (die Septime) der eintretenden Tonart gis sey; von diesem bilde ich ein Quadrat, und resolvire ihn wie bereits angedeutet wurde.

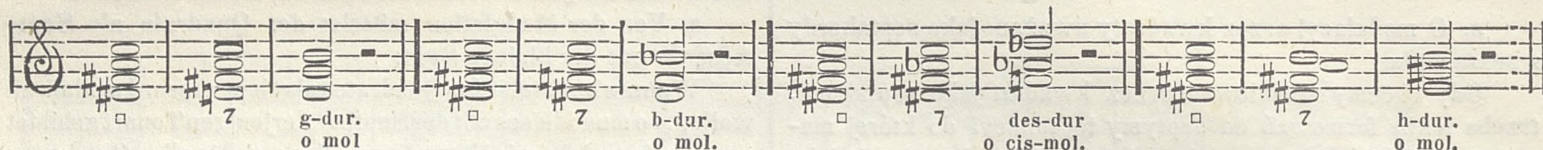
Das von der Septime gebildete Quadrat muss mit dem ersten Puncte in gehöriger Verbindung stehen, d. i. mit demselben einen gemeinschaftlichen Ton haben; können sie dagegen keinen gemeinschaftlichen Ton haben, so müssen wenigstens die Töne des Quadrates mit den Tönen des vorangehenden Accordes in dem möglich kürzesten Intervalle stehen.

Die in der Modulation thätigen Quadrate sollen eine solche Lage der Töne haben, dass aus denselben eine sehr deutliche und für den praktischen Gebrauch eine sehr leichte Auflösung hervorgehe. Am zweckmässigsten wird die Lage dann seyn, wenn entweder die Septime des Quadrates unten, und die Sexte oben, oder umgekehrt, die Septime oben und die Sexte unten zu stehen kommt. Steht die Sexte oben, so geht aus einer solchen Auflösung eine unvollständige Cadenz hervor, welche durch die hinzugefügte gerade Cadenz vervollständigt wird, wie wir es oben (§. 65) gesehen haben. Steht aber die Sexte unten, so wird in diesem Falle das Quadrat auf den characteristischen Sept-Accord zurück geführt, und in einer Dur- oder Moll-Tonart aufgelöst, woraus eine vollständige Cadenz hervorgehet. Wir wollen dieses in einem Beyspiele betrachten. Ich will z. B. aus der Tonart C-dur mittelst des Quadrates in E-moll moduliren. Zu diesem Zwecke werde ich von dem Tone dis als der Septime der letzten Tonart das Quadrat fis a c dis so bilden, dass die Septime dis oben, die Sexte c aber im Basse zu stehen komme, und dann durch Herabsetzung des Tones c auf die Quinte h das Quadrat auf den characteristischen Sept-Accord h fis a dis reduciren, dieser wird dann in dem Tonical-Accorde E-dur oder E-moll aufgelöst, und bildet eine vollständige Cadenz, E-dur oder E-moll; z. B.



Można w szczególniejszych wypadkach, osobliwie kiedy tony kwadratu razem są ściągnione, którenkolwiek ton kwadratu uważać jako sextę małą, i czy ona w bassie czy na wierzchu czyli w środku stoi, o puł tonu na kwintę spuszczać i tym sposobem redukować kwadrat na septakord charakterystyczny i rezolwować go wtonikalnym akordzie dur albo mol; n. p.: Połóżmy kwadrat dis fis a c, gdy każdy ton jego o puł tonu spuscimy, cztery septakordy coraz winszej tonacyi się rezolwujące otrzymamy, toż samo w notach.

In einigen Fällen, besonders wenn die Töne des Quadrats eng zusammengerückt sind, kann man jeden Ton des Quadrates für eine kleine Sexte ansehen, solche um einen halben Ton auf die Quinte herabsetzen, und so das Quadrat auf den characteristischen Sept-Accord reduciren, und ihn in dem Tonical-Accorde dur oder moll resolviren. Setzen wir z. B. das Quadrat dis fis a c; wenn wir jeden dieser Töne um einen halben Ton herablassen, so bekommen wir vier verschiedene Sept-Accorde, die sich in eben so viel Tonarten resolviren. Dasselbe in Noten:

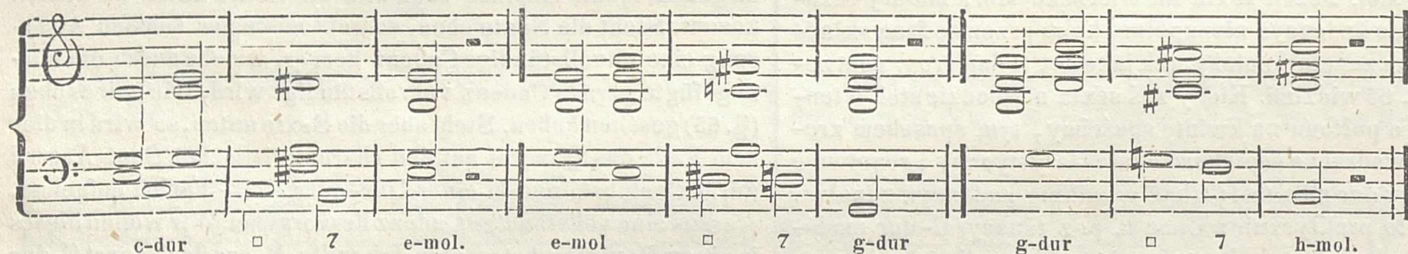


Jednakowoż zawsze jest najwyraźniejsza rezolucya kwadratu i w modulacyach najłatwiejsza, kiedy sextę albo sepsymę na spodzie lub na wierzchu kładziemy i tak postępujęmy, akeśmy dopiero mówili, a zatym tej reguły, zawsze trzymać się radzę.

Zadanie. Proszę zrobić koło modulacyine drogą wierzchnich medyansów, wktórej tonacye pójdą raz dur drugi raz mol naprzemiany, C-dur, E-mol, G-dur, H-mol, i t. d. te mają ię uskuteczniać przez kwadraty jako septakordy z sextą małą wkazdym kwadracie niech septyma na wierzchu, sexta mała na spodzie stoi; każdy kwadrat przez obniżenie sexty na kwintę przeformować się ma na septakord charakterystyczny i tym sposobem tworzyć się mają kadencye dur i mol na przemiany. To można zrobić tak.

Doch wird die Resolution des Quadrates immer am leichtesten und in den Modulationen am ausdrücklichsten, wenn wir die Sexte, oder die Septime, oben oder unten setzen, und so verfahren, wie oben angedeutet wurde. Mithin wolle man sich immer an diese Regel halten.

Aufgabe. Es ist ein Modulations-Kreis im Fortschreiten nach den oberen Medianten zu bilden, dessen Tonarten wechselweise in Dur und Moll als C-dur, E-moll, G-dur, H-moll, u. s. w., nach einander gehen. Diese Modulationen sollen mittelst der Quadrate, als Sept-Accorde mit der kleinen Sexte betrachtet, bewerkstelliget werden; in jedem Quadrate soll die Septime oben, die kleine Sexte unten stehen, jedes Quadrat dann durch Herabsetzung der Sexte auf die Quinte in den characteristischen Sept-Accord verwandelt, und auf diese Weise Cadenzen wechselweise in Dur und Moll gebildet werden, z. B. so:



b. O modulacyi przez kwadraty uważane jako kwartakordy.

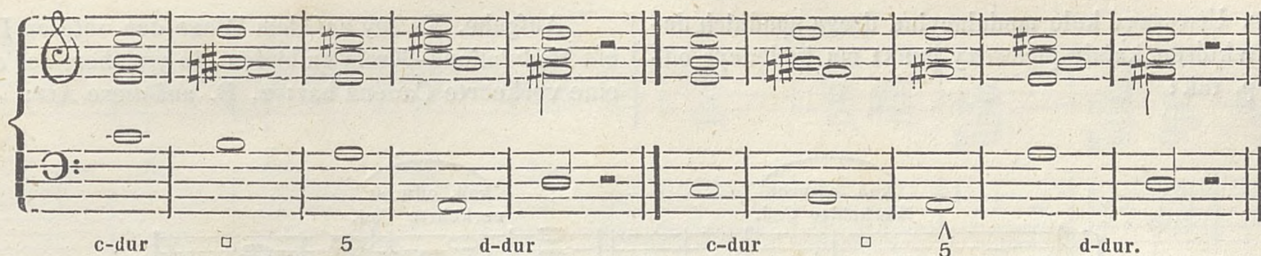
Gdy przez kwadrat uważany jako kwartakord modulować chcemy, trzeba tenże formować od toniki tej tonacyi do której się przenosić mamy (mianowicie od jey bazy przenośnej kwarty co jedno jest) potém tenże kwadrat rezolwuje się wkwintakordzie albo wtonikalnym kwintę na spodzie mającym, potem dołącza się uzupełniająca kadencya.

Ze tu kwadrat jako kwartakord od toniki wstępnej tonacyi formujęmy jest ta przyczyna, bo każdy kwadrat wtém znaczeniu między inszemi swemi tonami tonikę swojej tonacyi w sobie zawiera, którą w zakładaniu wstępnej tonacyi, łatwiej spamiętać i wiedzieć można, niżli jego bazę przenośną kwartę; n. p.

b. Von der Modulation mittelst der Quadrate als Quart-Accorde betrachtet.

Wenn wir mittelst des Quadrats, als Quart-Accord betrachtet, moduliren wollen, so werden wir das Quadrat auf der Tonica (nahmentlich auf ihrer Basis, d. i. auf der übermässigen Quarte) derjenigen Tonart bauen, in welche wir übergehen wollen, resolviren dann dieses Quadrat nach der ungewöhnlichen Auflösungsweise im Quint- oder im Tonical-Accorde, mit der unten stehenden Quinte, und setzen eine vollständige Cadenz dazu.

Dass man das Quadrat im Range des Quart-Accordes auf der Tonica der eintretenden Tonart bauen müsse, hat seinen Grund darin, weil man sie in dergleichen Veränderungen der Tonart leichter bemerken und gedenken kann, als seine Basis, die übermässige Quarte.
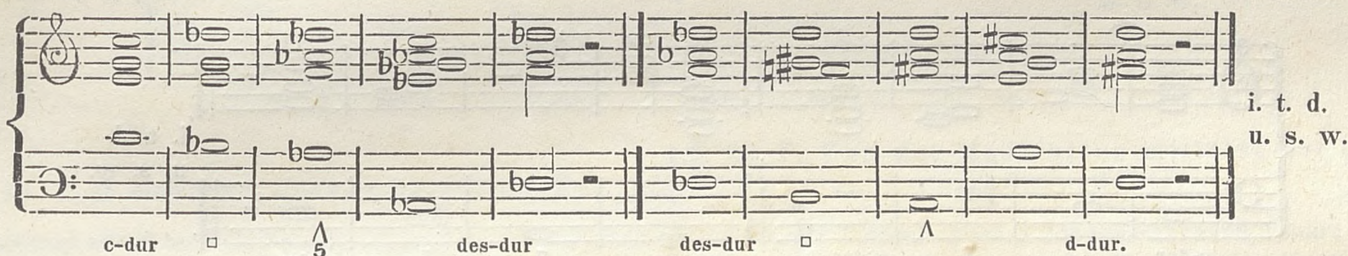


Kwadrat w randze kwartakordu może się rezolwować tak dobrze wtonacyi dur jak i w mol.

Zadanie. Prosze zrobić koło modulacyine wktórém tonacye pójdą drogą chromatyczną w górę c, des, d, es, dur, i t. d. wszystkie uskuteczniać się mają, przez kwadrat jako kwartakord, co można robić tak:

Das Quadrat im Range des Quart-Accordes kann eben so gut in der TonartMoll, als in der Tonart Dur aufgelöst werden.

Aufgabe. Es ist ein Modulations-Kreis zu bilden, in welchem die Tonarten auf dem chromatischen Wege hinaufgehen, als: c, cis, d, es, dur, u. s. w., und diese Modulationen sollen mittelst der Quadrate, als Quart-Accorde betrachtet, bewirkt werden. Dieses kann auf folgende Art geschehen:



§. 67. IV. O modulacyi w której pierwszy punkt jest odwrotna kadencya.

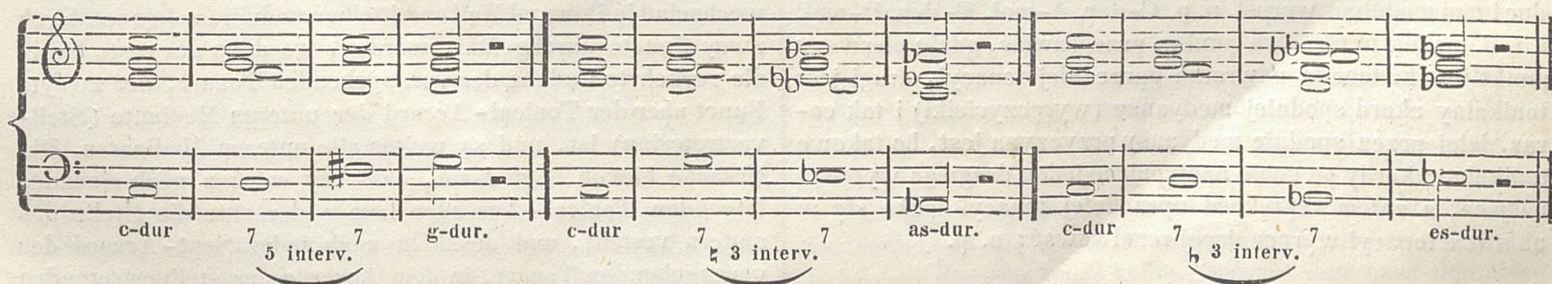
Modulacya w której pierwszy punkt jest odwrotna kadencya, zawiera w sobie trzy punkta; pierwszy jest kadencya odwrotna uprzedniej tonacyi, drugi jest septakord lub kwadrat tonacyi wstępnej, trzeci punkt jest Akord tejże tonacyi.

Sztuka modulowania rzeczonym sposobem na tem najwięcej zależy, aby między septakordami pierwszego i drugiego punktu które się razem schodzą, znajdowały się związkowe tony to jest aby między niemi oderwania niebyło; ponieważ zaś wpraktycznem modulowaniu ciężko by spamiętac było, które septakordy, wspólne tony mieć mogą, a które nie, więc najlepiej wtym względzie mieć potrzeba na pamięci tę regułę, którąśmy o wiązku trojtonow (§. 37) wyżej okazali, to jest, że te tylko akordy wspólny ton mają, które w terc lub kwintinterwallowym związku znajdują się; a zatym wtej modulacyi takie tylko septakordy obok siebie stawiać możne ktorych bazy w terc lub kwintinterwallowym znajdują się związku; n. p.

§. 67. IV. Von der Modulation, in welcher der erste Punct eine verkehrte Cadenz ist.
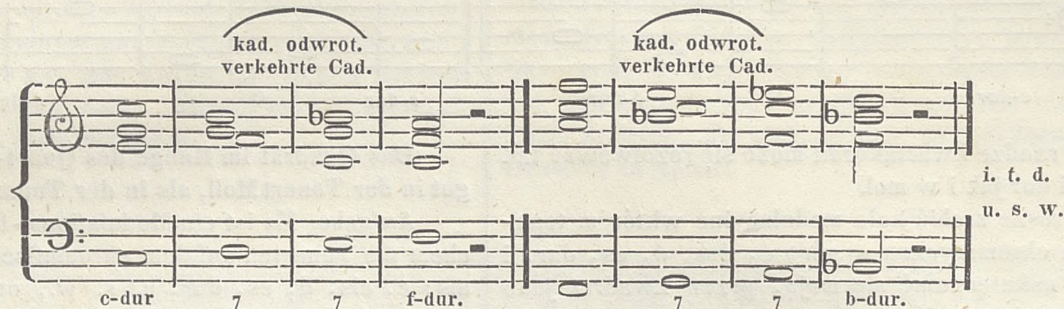
Die Modulation, in welcher der erste Punct eine verkehrte Cadenz ist, enthält drey Puncte: 1. die verkehrte Cadenz der vorangehenden Tonart; 2. den Sept-Accord oder das Quadrat der eintretenden Tonart, und 3. den Tonical-Accord derselben Tonart.

Die Kunst, auf eine solche Art zu moduliren, besteht hauptsächlich darin, dass zwischen den Sept-Accorden des ersten und zweyten Punctes, welche hier zusammentreffen, Verbindungstöne aufgefunden werden; weil es nicht gestattet ist, dass Sept-Accorde ohne aller Verbindung neben einander stehen. Da es aber schwer seyn dürfte, in vorkommenden Fällen jedesmahl zu errathen, welche Sept-Accorde gemeinschaftliche Töne haben, so wird es zu dieser Beziehung sehr dienlich seyn, die in Betreff der Dreyklänge aufgestellte Regel (§. 37), dass nähmlich jene Accorde gemeinschaftliche Töne haben, welche in einer Terz- oder Quint-Intervall-Verbindung stehen, im Auge zu behalten. Aus diesem Grunde können in einer solchen Modulation nur solche Sept-Accorde neben einander stehen, deren Basen sich in einer Terz- oder Quint-Intervall-Verbindung befinden; z. B.



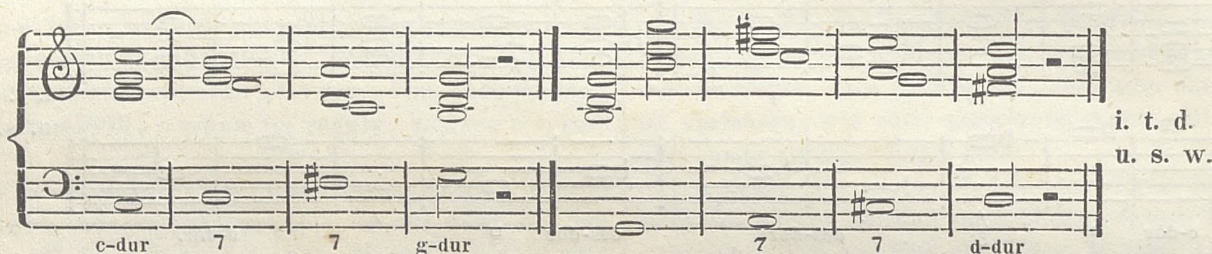
Zadanie. Utworzyć koło modulacyine drogą spodnich dominansów, wktórem każdy pierwszy punkt ma kadencyą odwrotną, n. p. tak:

Aufgabe. Es sey auf dem Wege der unteren Dominanten ein Modulations-Kreis zu bilden, in welchem der erste Punct eine verkehrte Cadenz hat; z. B. auf diese Art:



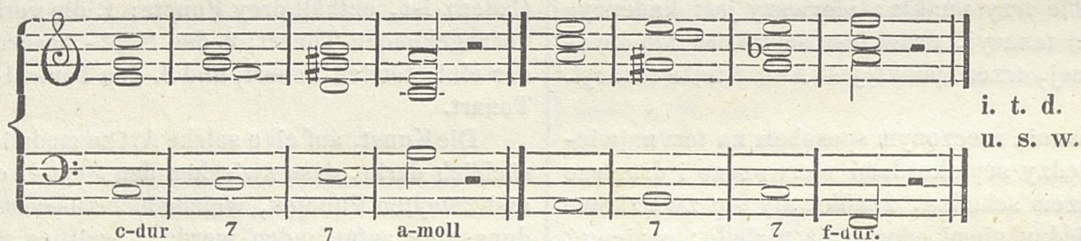
Albo tym samym sposobem utworzyć koło modulacyine drogą wierzchnich dominansów; n. p. tak.

Oder auf die nähmliche Art ein nach den oberen Dominanten fortschreitender Modulations-Kreis; z. B. so:



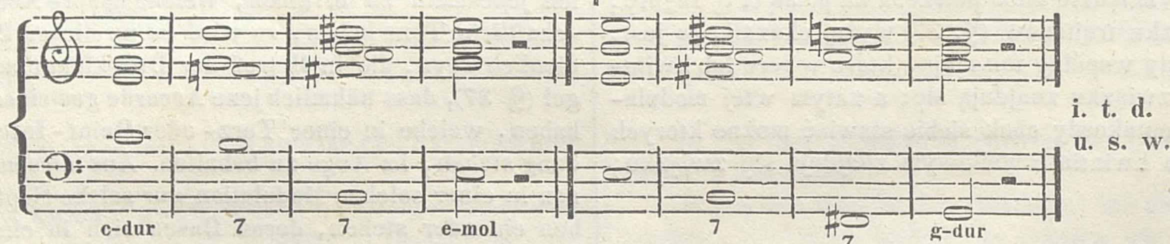
Albo drogą spodnich mediansów przez tonacye raz dur, drugi raz mol na przemiany, co można uskutecznić tak:

Es sey auf dem Wege der unteren Medianten, abwechselnd durch alle Dur- un Moll-Tonarten, ein Modulations-Kreis zu bilden.
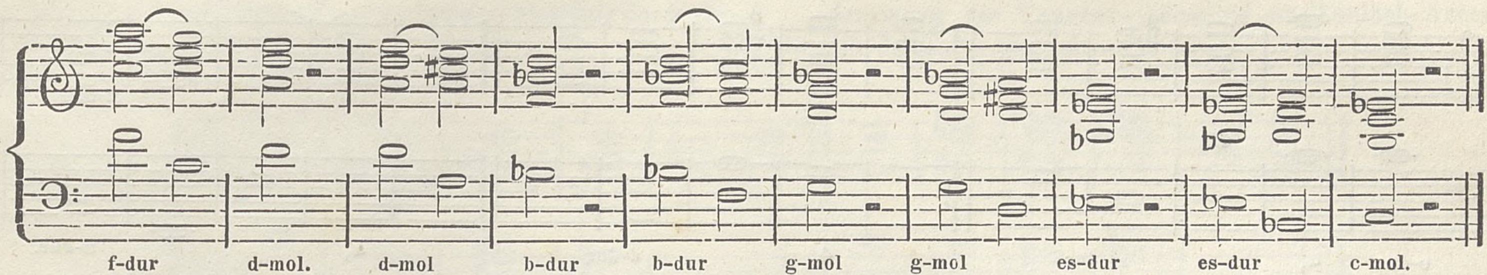


Albo tož samo drogą wierzchnich medyansów raz dur drugi zaz mol na przemiany tak:

Oder dasselbe im Fortschreiten nach den oberen Medianten abwechselnd durch alle Dur- und Moll-Tonarten.



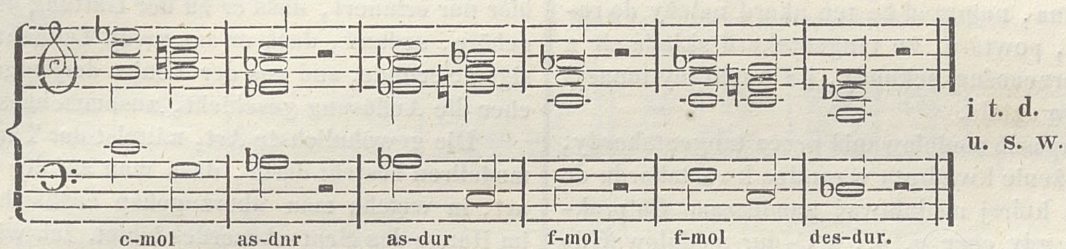
Te tonacye które przez spodnie medyansy na przemiany dur i mol modulują wprost, n. p. C-dur, A-mol, F-dur, D-mol, i. t. d. można przez dwa punkta przeprawiać, gdzie pierwszy punkt jest kadencya odwrotna uprzedniej tonacyi, drugi jest tonikalny akord spodniej medyansy (wyręczycielki) i tak coraz dalej przez spodnie medyansy przyczyna jest, bo takowe tonikalne akordy po sobie następujące jeden drugiego wyręcza mięjsce, a zatem septakord uprzedniej tonacyi może się w akordzie tonacyi wyręczającej rezolwować; n. p.

Die Tonarten, welche mittelst der unteren Medianten abwechselnd in Dur und Moll unmittelbar moduliren, können durch zwey Puncte durchgeführt werden, wo dann der erste Punct die verkehrte Cadenz der vorangehenden Tonart, der zweyte Punct aber der Tonical-Accord der unteren Mediante (Stellvertreterinn) ist, und so weiter alle unteren Medianten. Die Ursache hievon liegt darin, dass bey solchen nach einander folgenden Tonical-Accorden immer der eine die Stelle des andern vertritt, und desshalb auch jeder Sept-Accord der vorangehenden Tonart, in dem Accorde der stellvertretenden Tonart seine Auflösung findet; z. B.



Albo gdy się od mol zaczyna wypadnie tak:

Geht man von Moll aus, so wird auf folgende Art fortgeschritten.

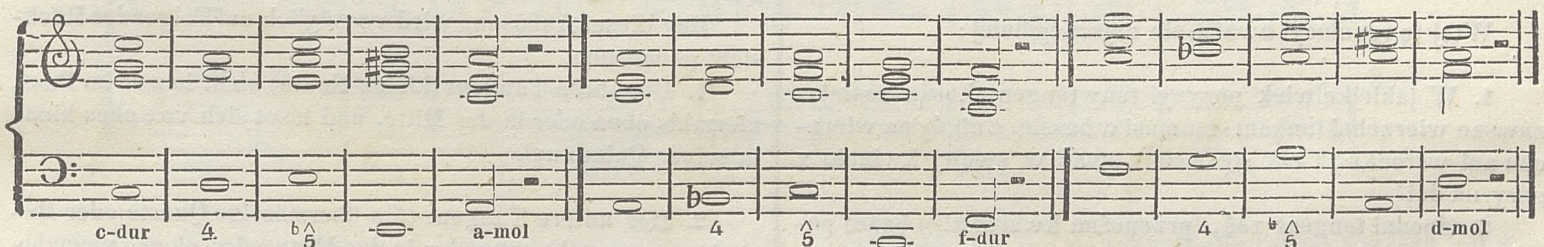


§. 68. V. O Modulacyi przez kwartakordy.

Ponieważ akord tonikalny panującej tonacyi z kwartakordem swojej spodniej medyansy ma sekundinterwallowy związek harmoniczny (§. 54), ztego powodu możemy zaraz po tonikalnym akordzie panujacej tonacyi położyć kwartakord spodniej medyansy a potém tejże kadencyą, ztąd wyniknie modulacya drogą spodnich medyansów; n. p.

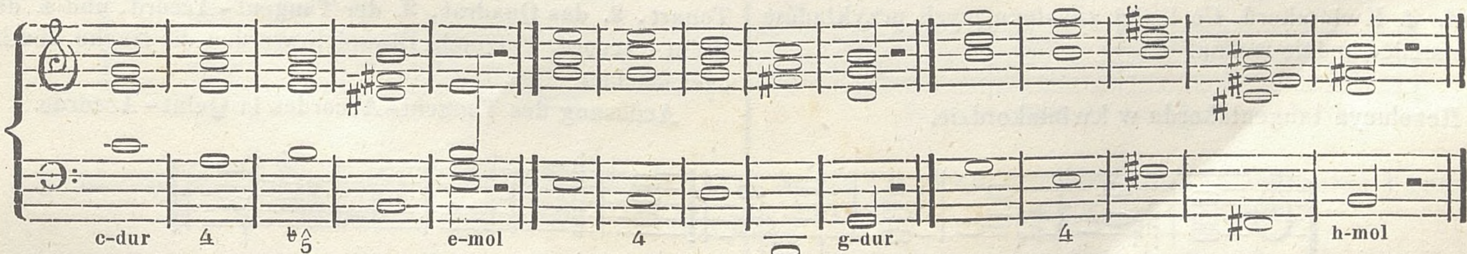
§. 68. V. Von der Modulation mittelst der Quart-Accorde.

Da der Tonical-Accord der herrschenden Tonart mit dem Quart-Accorde seiner unteren Mediante in einer harmonischen Secund-Intervall-Verbindung stehet (§. 54), so kann aus diesem Grunde gleich nach dem Tonical-Accorde der herrschenden Tonart der Quart-Accord der unteren Mediante gesetzt, und mit einer Cadenz vervollständigt werden, woraus eine nach den unteren Medianten fortschreitende Modulation erfolgt; z. B.
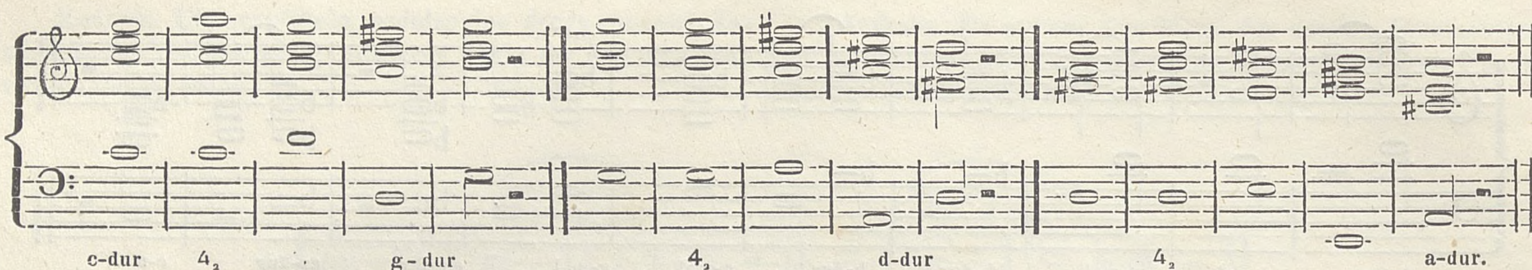


Kwartakord wierzchniej medyansy możemy położyć po tonikalnym akordzie panującej tonacyi, bo ten ma tony i bazę wyręczającego akordu, ztąd wyniknie modulacya drogą wierzchnich medyansów; n. p.

Den Quart-Accord der obern Mediante kann man nach dem Tonical-Accorde der herrschenden Tonart setzen, weil er die Töne und Basis des stellvertretenden Accordes hat, woraus eine nach den oberen Medianten fortschreitende Modulation erfolgt; z. B.



Kwartakord wierchniej dominansy można położyć po tonikalnym akordzie panującej tonacyi bo te obydwa jednaką bazę mają, ztąd wyniknie modulacya drogą wierzchnich dominansów; n. p.

Man kann den Quart-Accord der obern Dominante nach dem Tonical-Accorde der herrschenden Tonart setzen, weil diese beyde dieselbe Basis haben, woraus eine nach den oberen Dominanten fortschreitende Modulation erfolgt; z. B.



§. 69. VI. Modulacya przez tangentakordy.

Ten akord opisany jest dostatecznie w §. 59., tu się tylko wkrotkości przypomina, najprzód że ten akord należy do rodzaju kwartakordów, powtóre, że tangentakord składa się z dwóch tangensów, przenośnej sekundy, i z toniki tey tonacyi wktórey się rezolucya działa.

Najpospolitszy sposób modulowania przez tangentakordy, działa się przez założenie kwadratu w randze kwartakordu do toniki tej tonacyi do której modulować zamierzam. Co praktycznie okazuję tak: gdy chcę n. p., z C-dur modulować do D-dur, zakładam kwadrat do toniki D, któren wypadnie taki, fgis h d, sextę tego kwadratu h, stawiam w bassie, bo mi zniej najzręczniej będzie uformować wierzchni tangent ais który zawsze w bassie stać musi; obniżam więc ton h stojący w bassie na ton ais, i tym sposobem już jest tangentakord:

ais	f	gis	d
wierzch. tang.	przen: 2.	spod. tang.	tonika.

Ten tangentakord rezolwuje się w kwintakordzie a e cis, albo wtonikalnym akordzie z kwintą na spodzie a fis d.

Wtej to rezolucyi uważa się najszczególniej:

1. W jakiejkolwiek pozycyi tony tangentakordu zostają, zawsze wierzchni tangent stać musi w bassie, a nigdy na wierzchu ani wśrodku, i tak się rezolwować w swojej kwincie z góry na dół.

2. Spodni tangent zaś, (przenośna kwarta albo baza) powinien stać w środku albo na wierzchu a nigdy w bassie, i tak się w swojej kwincie rezolwować zdołu do góry.

3. Rezolucya tangentakordu nie stanowi kadencyi, a zatym przez dodaną kadencyą uzupełnić się musi.

W modulacyi przez tangentakordy wypadają cztery punkta: 1. Tonikalny akord uprzedniej tonacyi. 2. Kwadrat. 3. Tangentakord. 4. Kwintakord. Co lepiej znastępujących przykładów wyrozumieć będzie można.

Rezolucya tangentakordu w kwintakordzie.

§. 69. VI. Von der Modulation mittelst der Tangent-Accorde.

Dieser Accord ist im §. 59 erklärt worden, und es wird hier nur erinnert, dass er zu der Gattung der Quart-Accorde gehöre, sodann, dass er aus zwey Tangenten, der übermässigen Secunde, und aus der Tonica derjenigen Tonart, in welcher die Auflösung geschieht, zusammengesetzt ist.

Die gewöhnlichste Art, mittelst der Tangent-Accorde zu moduliren besteht darin, dass man auf der Tonica jener Tonart, in welche man überzugehen beabsichtigt, ein Quadrat im Range des Sept-Accordes bildet. Ich will z. B. aus C-dur in D-dur moduliren. Zu diesem Zwecke baue ich auf der Tonica D das Quadrat fis gis h d; die Sexte dieses Quadrates h setze ich in den Bass, weil ich aus derselben am füglichsten den oberen Tangent, d. i. die kleine Sexte ais, welche stets im Basse stehen muss, werde bilden können; dann lasse ich die im Basse stehende Sexte h auf die kleine Sexte ais fallen, und der Tangent-Accord ist dann vorhanden.

ais	f	gis	d
ob. Tang.	überm. 2.	unt. Tang.	Tonica.

Dieser Tangent-Accord findet in dem Quint-Accorde a e cis, oder in dem Tonical-Accorde mit der unten stehenden Quinte a fis d seine Auflösung.

Bey dieser Auflösung wird vorzüglich auf Folgendes Rücksicht genommen.

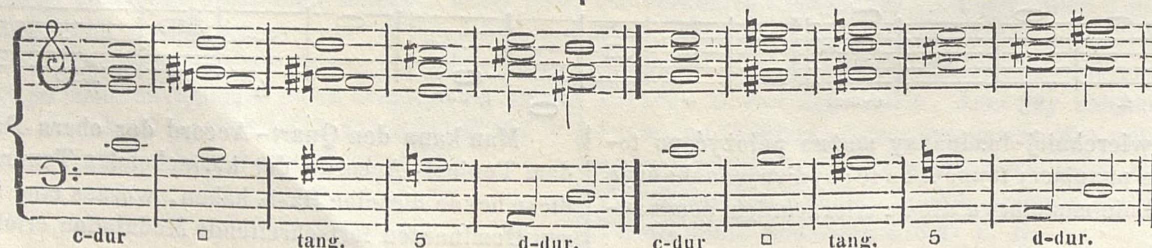
1. Der obere Tangent (kleine Sexte) steht immer im Bass, niemahls oben oder in der Mitte, und löset sich von oben hinab in seiner Quinte auf.

2. Der untere Tangent (die übermässige Quarte oder Basis hingegen steht entweder in der Mitte oder oben, niemahls im Bass, und löset sich von unten hinauf in seiner Quinte auf.

3. Die Auflösung des Tangent-Accordes bildet keine Cadenz, wesshalb die Auflösung durch die hinzugefügte Cadenz der eigenen Tonart vervollständigt werden muss.

In der Modulation mittelst der Tangent-Accorde kommen vier Puncte vor: 1. Der Tonical-Accord der vorhergehenden Tonart, 2. das Quadrat, 3. der Tangent-Accord, und 4. der Quint-Accord. Folgende Beyspiele werden die Sache deutlicher machen.

Auflösung des Tangent-Accordes in Quint-Accorde.



Rezolucya tangentakordu w tonikalnym akordzie dur kwintęna spodzie mającym:

Auflösung des Tangent-Accordes im Tonical-Accorde Dur mit der unten stehenden Quinte.

c-dur □ tang. ^5 d-dur c-dur □ tang. ^5 d-dur.

Rezolucya tangentakordu w tonikalnym akordzie mol kwintę na spodzie mającym.

Auflösung des Tangent-Accordes im Tonical-Accorde Moll mit der unten stehenden Quinte.

c-dur □ tang ♭^5 d-mol c-dur □ tang ♭^5 d-mol

Pierwsze dwie rezolucye mogą służyć w modulacyi z dur do dur albo z mol do dur, trzecia z dur do mol, albo z mol do mol.

Zadanie. Proszę utworzyć koło modulacyine przez tangentakordy drogą chromatyczną do góry, naprzemiany dur i mol, n. p. tak.

Die zwey ersten Auflösungen dienen bey Übergängen aus Dur in Dur, oder aus Moll in Dur; die dritte bey Übergängen aus Dur in Moll, oder aus Moll in Moll.

Aufgabe. Es sey mittelst der Tangent-Accorde auf dem chromatisch hinauf führenden Wege abwechselnd in Dur und Moll ein Modulations-Kreis zu bilden; z. B.

c-dur □ tang ♭^5 cis-mol □ tang ^5 c-dur i. t. d. u. s. w.

Zadanie. Utworzyć koło modulacyine przez tangentakordy drogą chromatyczną na doł, na przemiany dur i mol; n. p. tak:

Aufgabe. Es sey mittelst der Tangent-Accorde auf dem chromatisch hinabführenden Wege abwechselnd in Dur und Moll ein Modulations-Kreis zu bilden; z. B.

c-dur □ tang ♭^5 h-mol □ tang ^5 b-dur

§. 70. VII. Modulacya przez konkatenacyą akordów.

Konkadencya jest połączenie kilku septakordów, kwartkwint-akordów, dyssonancyi i róznych akordów na przemiany, które punkt łączący stanowią.

§. 70. VII. Von der Modulation mittelst Verkettung der Accorde.

Die Verkettung besteht in der abwechselnden Zusammenstellung mehrerer Sept-Accorde, Quadrate, Quart- und Quint-Accorde, Dissonanzen und anderer Accorde, welche den Verbindungspunct bestimmen.

Wtakiej modulacyi uważamy trzy punkta: pierwszy punkt jest akord tonikalny lub kadencya odwrotna tonacyi uprzedniej, drugi punkt jest szereg akordów konkatenowanych, trzeci punkt jest kadencya tonacyi wstępnej.

Wszystkie akordy konkatenowane powinny mieć między sobą harmoniczny związek, taki bowiem jest najprzyjemniejszy i najwyraźniejszy.

Tu wtem mięyscu wspommieć należy, cośmy wyżej (§. 47) powiedzieli, że lubo septakordom w dysharmonicznym związku konkatenować się wolno, wszelako najpiękniejsza i najłatwiejsza jest konkatenacya harmoniczna. Znaczniejsze konkatenacyine modulacye są następujące:

1. Modulacya której drugi punkt składa się z samych septakordów charakterystycznych, w kwint albo w tercinterwallowym związku.

Konkatenacya w kwintinterwollowym związku:

In dieser Modulation bemerken wir 3 Puncte: 1. Den Tonical-Accord oder die verkehrte Cadenz der vorangehenden Tonart, 2. die Reihe der verketteten Accorde, und 3. die Cadenz der eintretenden Tonart.

Alle verketteten Accorde sollen in einer harmonischen Verbindung stehen, weil eine solche am angenehmsten und am deutlichsten in das Ohr fällt.

Hier ist zu bemerken, dass, wenn es auch, wie wir schon oben (§. 47) angedeutet haben, den Sept-Accorden freystehet, in eine disharmonische Verbindung zu treten, dennoch eine harmonische (Terz- oder Quint-Intervall-) Verbindung die leichteste und die schönste ist. Die vorzüglicheren Modulationen mittelst Verkettungen sind folgende:

1. Die Modulation, deren zweyter Punct aus lauter characteristischen Sept-Accorden in der Quint- oder Terz-Intervall-Verbindung zusammengesetzt ist.

Verkettung in der Quint-Intervall-Verbindung.

1. Punkt 2. Punkt 3. Punkt

c-dur 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 g-dur

Jeżeli kilka septakordów w tercinterwallowym związku jeden po drugim położyć chcemy, te powinny się konkatenować raz przez tercyą wielką drugi raz małą na przemiany, co wynika z porządku harmonicznego (§. 42) n. p.

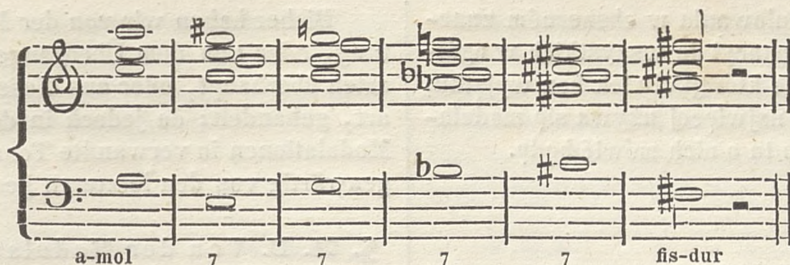
Sollen mehrere Sept-Accorde in der Terz-Intervall-Verbindung nach einander folgen, so müssen sie abwechselnd das eine Mahl durch die grosse, das andere Mahl durch die kleine Terz an einander gekettet werden. Die Ursache hievon liegt in der harmonischen Folge (§. 42); z. B.

1. Punkt 2. Punkt 3. Punkt

c-dur 7 7 7 7 g-dur

Kilka septakordów których by bazy w interwallu tercyi wielkiej zostawały konkatenować niemożna, co wynika z porządku harmonicznego (§. 42) w jakim bowiem porządku tercye w trojtonie są od natury ustawione, wtakim samym akordy konkatenować się dają, to jest raz przez wielkie drugi raz przez małe tercye. Co inszego kilka septakordów w interwallu tercyi małej konkatenować można, gdyż to wynika z budowy kwadratu, bo jako w kwadracie cztery tony w interwallach tercyi małych razem zebrane przyjemnie harmonizują, tak też te same tony jako bazy akordów uważane, w interwallach tercyi małych jeden po drugim z przyjemnoscią odzywać się mogą; n. p.

Mehrere Sept-Accorde, deren Basen in dem Intervall der grossen Terz stehen, können nicht verkettet werden. Dieses ist in der Harmonie des Dreyklanges (§. 42) gegründet; denn dieselbe Ordnung, an welche die Dreyklänge von der Natur gebunden sind, muss auch unter den Grundtönen der verketteten Sept-Accorden herrschen, welches der Wechsel der grossen und kleinen Terz bewirkt. Hingegen können mehrere Sept-Accorde, deren Grundtöne im Intervall der kleinen Terz stehen, verkettet werden. Dieses geht aus dem Baue des Quadrates hervor; wenn nähmlich die im Quadrate im Intervalle der kleinen Terzen zusammengefassten vier Töne harmonisch klingen, so werden sie als Grundtöne der Accorde in Intervallen der kleinen Terz nach einander folgend harmonisch tönen; z. B.

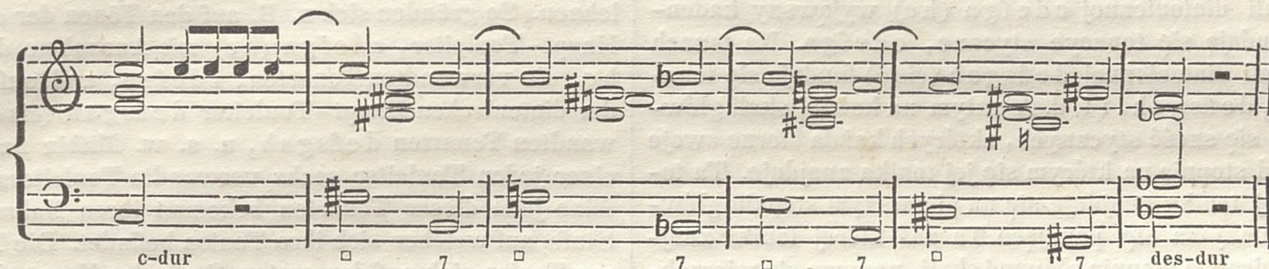


Tu widzimy że septakordy są w interwallach tercyi małych zkonkatenowane.

2. Modulacya przez konkatenacyą septakordow i kwadratow na przemiany.

Diese Sept-Accorde stehen im Intervalle der kleinen Terz.

2. Die Modulation mittelst abwechselnder Verkettung der Sept-Accorde und Quadrate.

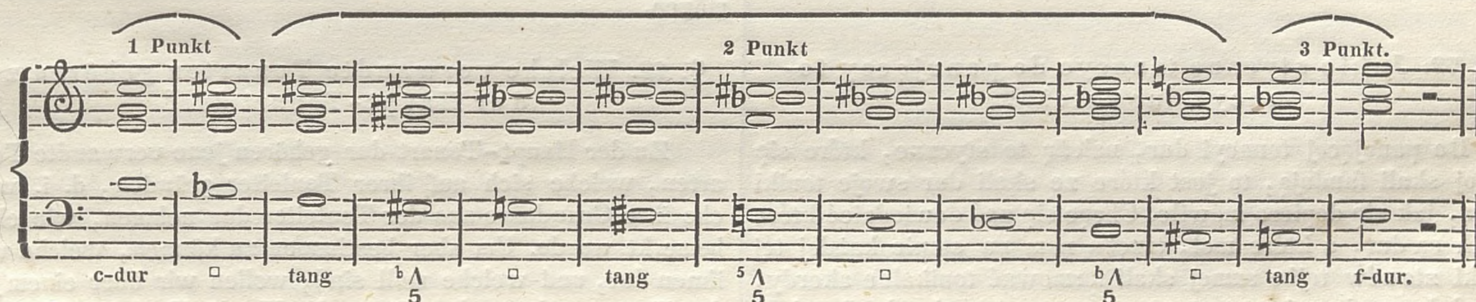


Tu jeden ton kwadratu na wierzchu stojący spuszcza się o pułtonu, i ztąd winika septakord, potem od wierzchniego tonu tegoż septakordu fermuje się nowy kwadrat, ten znowu redukuje się na septakord, i tym sposobem co raz dalej bardzo rozległą konkatenacyą prowadzić można.

3. Modulacya przez konkatenacyą kwadratów i tangentakordów. Tę można przedłużyć według upodobania, trzymając się reguły wpowyższym paragrafie opisanej.

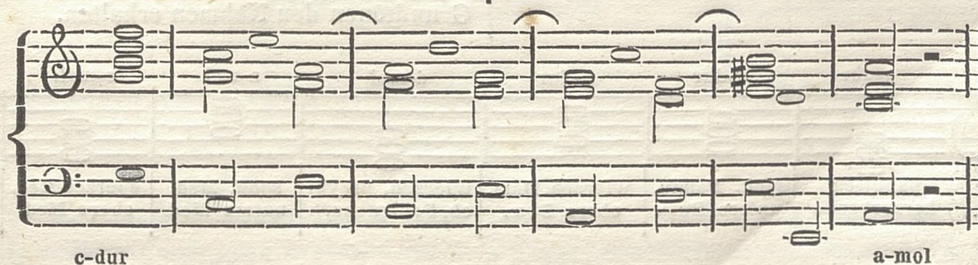
Hier fällt ein oben im Quadrat stehender Ton um einen halben Ton herab, woraus ein Sept-Accord entstehet, dann wird von dem oberen Tone des letzten Accordes ein neues Quadrat gebildet, und dieses wieder auf den Sept-Accord zurück geführt. So fortschreitend kann eine sehr ausgedehnte Verkettung entwickelt werden.

3. Die Modulation mittelst der Verkettung der Quadraten und der Tangent-Accorde. Diese kann so weit geführt werden, als es nur beliebt, indem man sich an die im vorangehenden §. angeführte Regel hält.



4. Modulacya przez konkatenacyą róznych dyssonancyi. Takowa konkatenacya dyssonancijów wynika najczęściej z synkopowana lub retardowana lub antycypowana tonów, co różnemi i nieokreślonemi sposoby dziać się zwykło. Takowe działanie harmoniczne najlepiej praktyka wyjaśnić potrafi.

4. Die Modulation mittest der Verkettung verschiedener Dissonanzen. Eine solche Verkettung der Dissonanzen geschieht am häufigsten durch die Syncopirung, Retardirung, oder Anticipirung der Töne, und zwar auf verschiedene nicht zu bestimmende Arten. Dieses Verfahren wird in der Anwendung einleuchtend.



Dotąd okazałem sztukę modulowania w obszernėm znaczeniu, czyli przejścia z jednej tonacyi do wszystkich w ogólności, i wzajemnie wszystkich do którejkolwiek bez wyjątku, gdy zaś w praktycznėm użyciu najwięcej używa się modulacyi do stycznych tonacyi, przeto tu o nich mówić będę.

§. 71. B. O Modulacyi w scisłém znaczeniu, czyli o stycznych tonacyach wszczególności.

Styczne tonacye (powinowate affines) są te, które się na tonach pewnej skali diatonicznej fundują, to jest które swoje toniki z głownej skali diatonicznej biorą; n. p., na tonach głównej skali diatonicznej c d e f g a (h c) wyjąwszy kadencyją h c, fundują się tonacye styczne, c d e f g a. Na tonach głównej skali diatonicznej d e fis g a h (cis d) fundują się tonacye styczne, d e fis g a h, i t. d. A zatym na każdej skali głównej funduje się sześć stycznych, zktórych każda bierze swoje nazwisko od stopnia na którym się jej tonika znajduje. Ta tonacya której tonika znajduje się na pierwszym stopniu głównej skali, nazywa się panująca. Ta zaś której tonika znajduje się na drugim stopniu głównej skali, nazywa się wierzchnia przyboczna. Której tonika znajduje się na trzecim stopniu, nazywa się wierzchnia medyansa. Której tonika stoi na czwartym stopniu, nazywa się spodnia dominansa. Której tonika stoi na piątym stopniu, nazywa się wierzchnia dominansa. Której tonika stoi na szóstym stopniu, nazywa się spodnia medyansa.

Tonacye styczne są niektóre dur, niektóre mol, zobaczmyż więc z osobna jakie styczne tonacye do panujacej dur, a jakie do panującej tonacyi mol należą.

§. 72. Jakie styczne tonacye do panującey tonacyi dur należą?

Do panującej tonacyi dur, należą te styczne, które się na jej skali fundują, to jest które ze skali dur swoje toniki biorą, jak się dopiero mówiło. Chcąc się zaś dowiedzieć które znich są dur, a które mol, trzeba nam na stopie każdej tej toniki z tonów tejże samej skali formować tonikalne akordy, akord dur wskazuje nam styczną tonacyą dur, akord mol wskazuje tonacyą mol. Położmy n. p. skalę panującą dur: c d e f g a h c, z tonów jej nie mieszając inszych, trzy tonikalne akordy dur i tyleż mol ułożyć się dadzą, które od swych bazów czyli tonik nazwiska mają.

Bisher haben wir von der Modulation in weiterer Bedeutung, oder von dem Übergange aus einer Tonart in alle Tonarten überhaupt, oder aus diesen in was immer für eine Tonart, gehandelt; da jedoch in der Praxis grössten Theils nur Modulationen in verwandte Tonarten vorkommen, so wird gegenwärtig von den letzteren gesprochen werden.

§. 71. B. Von der Modulation in engerer Bedeutung, oder von den verwandten Tonarten insbesondere.

Verwandte Tonarten (affines) sind solche, welche auf den Tönen einer besonderen Tonleiter gegründet sind, d. i. welche ihre Grundtöne aus einer gewissen Haupt-Tonleiter entlehnen. So gründen sich z. B. auf den Tönen der diatonischen Haupt-Tonleiter, c d e f g a (h c) mit Ausnahme der Cadenz, h c, die verwandten Tonarten, c d e f g a, und auf den Tönen der diatonischen Haupt-Tonleiter d e fis g a h (cis d), die verwandten Tonarten d e fis g a h, u. s. w. Mithin finden wir auf einer jeden Tonleiter sechs verwandte Tonleitern gegründet. Eine jede dieser Tonarten bekommt ihren Nahmen von der Stufe, auf welcher sich ihre Tonica befindet. Die Tonart, deren Tonica sich auf der ersten Stufe der Haupt-Scala befindet, heisst die herrschende Tonart. Die Tonart, deren Tonica sich auf der zweyten Stufe der Haupt-Tonleiter befindet, heisst die obere, oder Seiten-Tonart, deren Tonica sich auf der dritten Stufe befindet, heisst die Tonart der oberen Mediante, deren Tonica auf der vierten Stufe steht, heisst die Tonart der unteren Mediante, deren Tonica auf der fünften Stufe steht, heisst die Tonart der oberen Dominante, deren Tonica auf der sechsten Stufe steht, heisst die untere Mediante.

Einige der verwandten Tonarten sind dur, andere moll; daher wollen wir sehen, welche verwandte Tonarten der Haupt-Tonart dur, und welche der Haupt-Tonart moll zukommen mögen.

§. 72. Welche verwandte Tonarten gehören zu der Haupt-Tonart dur?

Zu der Haupt-Tonart dur gehören jene verwandte Tonarten, welche sich auf ihrer Tonleiter gründen, d. i. welche ihre Grundtöne aus der Tonleiter dur nehmen, wie eben bemerkt wurde. Um aber bestimmen zu können, welche von ihnen dur, und welche moll sind, wollen wir über einem jeden Tone, und aus den Tönen der Haupt-Tonleiter Tonical-Accorde bauen, wo uns dann die Tonical-Accorde dur die Tonarten dur, die Tonical-Accorde moll aber die Tonarten moll anzeigen werden. Betrachten wir z. B. die herrschende (Haupt-Tonart) c d e f g a h c. Aus den Tönen dieser Leiter können ohne Beymischung anderer Töne folgende drey Dreyklänge dur, und eben so viel moll zusammengesetzt werden, welche von ihren Grundtönen den Nahmen erhalten.

c-dur	f-dur	g-dur	d-mol	a-mol	e-mol.
panująca herrschende	spod. Domin. untere Dom.	wierzch. Dom. obere Dom.	wierzch. przyb. ob. Seitentonart.	spod. Med. untere Med.	wierzch Med. obere Med.

Tu widzimy że te akordy którym się ze skali panującej wielkie tercye nadarzyły są dur, którym małe są mol. Gdy na stopie tych akordów ułożemy skale diatoniczne, wypadną do panującej tonacyi należące styczne następujące.

Wir sehen hier, dass diejenigen Accorde, welche aus der herrschenden Leiter die grosse Terz erhalten, dur sind, jene ber, in welche die kleine Terz tritt, moll werden. Wenn wir auf den Grundtönen dieser Accorde die diatonische Leiter bilden, so kommen nachstehende der herrschenden Tonart C-dur angehörige Verwandte zum Vorschein.

C-dur.	F-dur.	G-dur.	D-moll.	A-moll.	E-moll.
panująca herrschende	Spod. domin. untere Domin.	wierzch dom. obere Domin.	wierz. przyb. oberer Seitenton	spod. med. untere Med.	wierzch. med. obere Med.

Każda więc tonacya panująca dur ma dwie styczne dur, i trzy mol. Tonacye panujące ze swojemi stycznemi w następujących kolumnach uporządkowane przejrzeć można.

Mithin hat eine jede Haupt-Tonart dur zwey verwandte Dur-, und drey Moll-Tonarten. Die herrschenden Tonarten mit ihren Verwandten werden im nachstehenden Kreise ersichtlich gemacht.

Panująca ton. Hauptonart.		Spod. domin. Unt. Domin.		Wierzch. dom. Ob. Domin.		Wierzch. przyb. Ob. Seitenton.		Spod. med. Unt. Med.		Wierzch. med. Obere Mediante.
C - dur	—	F - dur	—	G - dur	—	D - moll	—	A - moll	—	E - moll
D - dur	—	G - dur	—	A - dur	—	E - moll	—	H - moll	—	Fis - moll
Es - dur	—	As - dur	—	B - dur	—	F - moll	—	C - moll	—	G - moll
E - dur	—	A - dur	—	H - dur	—	Fis - moll	—	Cis - moll	—	Gis - moll
F - dur	—	B - dur	—	C - dur	—	G - moll	—	D - moll	—	A - moll
G - dur	—	C - dur	—	D - dur	—	A - moll	—	E - moll	—	H - moll
As - dur	—	Des - dur	—	Es - dur	—	B - moli	—	F - moll	—	C - moll
A - dur	—	D - dur	—	E - dur	—	H - moll	—	Fis - moll	—	Cis - moll
H - dur	—	E - dur	—	Fis - dur		Cis - moll	—	Gis - moll	—	Dis - moll
				i. l. d.						u. s. w.

Wtej styczności, gdzie panująca tonacyja jest dur, następujące uwagi są potrzebne:

1. Tonacye wierzchnie, jako to wierzchnia dominansa dur, wierzchnia przyboczna mol, wierzchnia medyansa mol, są w użyciu harmonicznem tonacye wzmacniające; tonacye żaś spodnie, jako to spodnia dominansa dur, spodnia mediansa mol, są tonacye osłabiające, pierwszych używa kompozytor do wzmocnienia, drugich do osłabienia wyrazu harmonicznego.

2. Największą styczność ma panująca tonacya dur ze swoją spodnią medyansą mol, bo tonika pierwszej wchodząc do akordu tonacyi drugiej jako tercya mała, te obydwa akordy w brzmieniu swojém tak podobnemi czyni, że akord spodniej medyansy mol wyręcza czasem akord tonikalny panującej tonacyi dur; to wyręczenie na tem zależy, że septakord panuącej tonacyi dur, może się tak dobrze rezolwować wtonikalnym akordzie spodniej medyansy mol, jak i wswoim własnym dur; n. p.

Bey der herrschenden Tonart dur ist Folgendes zu bemerken:

1. Die oberen verwandten Tonarten, d. i. die obere Dominante dur, die obere Seiten-Tonart moll, und die obere Mediante moll, sind in harmonischer Anwendung stärkende, die unteren aber, d. i. die untere Dominante dur, und die untere Mediante moll sind schwächende Tonarten; die ersteren pflegen die Tonsetzer zur Verstärkung, die zweyten aber zur Schwächung des harmonischen Satzes zu gebrauchen.

2. Die grösste Verwandtschaft bestehet zwischen der herrschenden Tonart dur, und ihrer unteren Mediante moll; weil die Tonica der ersten Tonart in den Accord der zweyten als kleine Terz tritt, und diese beyden Accorde in ihrem Klange so ähnlich macht, dass der Tonical-Accord der unteren Mediante moll zuweilen den Tonical-Accord der herrschenden Tonart dur vertreten kann; wesshalb auch der Sept-Accord der herrschenden Tonart dur eben so gut in dem Tonical-Accorde moll der unteren Mediante moll, als in seinen eigenen dur aufgelöst werden kann; z. B.

moina rerolwować tak — albo tak

man kann auflösen entweder — oder

7 c-dur — 7 a-mol

Tu widzimy że septakord panującej tonacyi tak w akordzie tonikalnym spodniej medyansy mol, jak i w swoim rezol-

Hier sehen wir, dass der Sept-Accord der herrschenden Tonart sowohl in seinem eigenen, als auch in dem Tonical-Ac-

wować się może, dla tego w harmonicznem użyciu, tonacyą spodniej medyansy nazywamy tonacyą wyręczającą, czyli wyręczycielem.

3. Z powodu tej najbliższej styczności, tonacye rzeczone to jest panująca dur ze swoją spodnią medyansą mol, bez pośredniego septakordu do siebie modulować mogą, to zaś w nich jako rzecz osobliwszą upatrujęmy, że wyższa znich dur jest mocna i udzielna jakoby męzka, niższa mol jest słaba i podrzędna, jakoby żeńska.

Że tonacyą wyższą dur jako udzielną, niższą zaś mol jako podrzędną uważamy to wynika ztąd, że wyższa dur wkażdém działaniu melodyinem niezmienną ma skalę diatoniczną, to jest tej tony bądź ascendendo bądź descendendo swoich trzymają się interwallów, niższa zaś mol nie zawsze swojej własnej ale częścią i swojej udzielnej używa skali *). Wyższa dur udzielna, ma swoje własne wkluczu obznaczenie niższa zaś mol swojego własnego obznaczenia nie ma, lecz takowe od wyższej swojej udzielnej bierze, n. p. d-mol bierze obznaczenie od swojej udzielnej F-dur, A-mol od swojej udzielnej B-dur, i t. d. Zgoła kazda tonacya mol jest swojej udzielnej dur podrzędną.

Ta podrzędność tonacyi mol staje się jawniejszą gdy ją jako panującą uważamy, i gdy idzie o determinowanie znie tonacyi stycznych, zobaczemy bowiem że z samej skali panującej mol stycznych jej determinować niemożna, lecz jej udzielna do tego wchodzić musi.

§. 73. Jakie styczne tonacye do panującej tonacyi mol należą?

W determinowaniu stycznych tonacyi do panującej tonacyi mol należących, obydwie skale udzielna i jej podrzędna są potrzebne, ztonów bowiem samej skali mol wszystkich stycznych akordów, a zatym ani od nich pochodzących stycznych skalów ułożyć nie można. Tę drogę determinowania stycznych tonacyi zobydwóch rzeczonych skalów, pokazuje nam skala melodyina ztonów obydwóch rzeczonych tonacyi złożona, której muzycy powszechnie dla wygodniejszych w śpiewaniu interwallów (nizli się takowe w naturalnej mol znajdują) w melodyach używać zwykli, tojestin ascensu a h c d e f g is a, albo a h c d e fis gis a, in descensu zaś używają się tony skali udzielnej a g f e d c h a.

Ponieważ ta okazana skala in ascensu swoich naturalnych mol in descensu swojej udzielnej dur używając, staje się pew-

*) Kiedy i jak się skala mol wbiegu melodyjnym zmienia pozniej zobaczymy, gdy o wyprowadzeniu melodyi z akordów bazy harmonicznej mówić będziemy.

corde der unteren Mediante moll auf gleiche Weise aufgelöst werde. Aus diesem Grunde pflegt man in der harmonischen Anwendung die Tonart der unteren Mediante die stellvertretende Tonart zu nennen.

3. Wegen dieser sehr nahen Verwandtschaft moduliren die zwey genannten Tonarten ohne Hülfe eines Mittel-Sept-Accordes mit einander, und wir bemerken die besondere Eigenschaft an ihnen, dass die eine stark und selbstständig, männlich, die andere schwach und untergeordnet, weiblich sey.

Dass jede obere Tonart dur als selbstständig wirkend betrachtet werden könne, hat darin seinen Grund, dass sie in ihrem jedesmahligen Wirken die diatonische Leiter unveränderlich behält, d. h. ihre Töne halten sich sowohl im Aufsteigen, als im Niederfallen an ihre Intervalle; die untere aber, oder die untergeordnete Moll, haltet sich nicht immer an ihre eigene, sondern auch an die Leiter ihrer selbstständigen Tonart *). Jede obere oder selbstständige Tonart dur hat in dem Schlüssel ihre eigene Bezeichnung, da hingegen jede Tonart moll ihre eigene Schlüsselbezeichnung nicht hat, sondern solche von ihrer selbstständig wirkenden entlehnt. So hat z. B. die Tonart D-moll dieselbe Bezeichnung wie ihre selbstständige F-dur; A-moll hat die Bezeichnung der selbstständigen C-dur, G-moll jene der selbstständigen B-dur, u. s. w. Daraus folgern wir, dass jede Tonart moll ihrer selbstständig wirkenden Tonart dur untergeordnet sey.

Diese untergeordnete Stellung der Tonart moll wird um so einleuchtender, wenn sie als die herrschende betrachtet wird, und man sodann ihre verwandten Tonarten bestimmt, wo man bald einsieht, dass die herrschende Tonart moll zur Bestimmung ihrer verwandten Tonarten nicht hinreichend sey, und dass man zu diesem Zwecke die selbstständige Tonart zu Hülfe nehmen müsse.

§. 73. Welche verwandte Tonarten gehören zu der herrschenden Tonart moll?

Bey der Bestimmung der einer herrschenden Tonart zukommenden verwandten Tonarten muss sowohl die selbstständige als ihre untergeordnete Scala zu Hülfe genommen werden, weil man aus der Moll-Scala allein nicht alle verwandte Accorde, und somit auch nicht die aus diesen entstehenden verwandten Scalen zusammensetzen kann. Diese Art, verwandte Tonarten zu bestimmen, wird uns von der melodischen, aus den Tönen der beyden Tonarten zusammengesetzten Scala angegeben, welche auch, weil sie leichtere Intervalle, als es in der natürlichen Moll-Leiter der Fall ist, gewöhnlich in den Melodien von den Tonsetzern angewendet wird, und enthält folgende Töne in ascensu a h c d e f gis a oder a h c d e fis gis a, in descensu kommen die Töne der selbstständigen Scala in Anwendung a g f e d c h a.

Da diese angeführte Scala, welche in ascensu ihre natürlichen Töne moll, in descensu aber die Töne ihrer selbstständ-

*) Wie die Scala moll in ihrem melodischen Triebe verändert werde, wird später gezeigt werden.

ną całością dobrze wsłuch wpadającą i powszechnie używaną, a zatym wnosić należy że i akordy tonom takiej skali odpowiadające, do pewnej całości należeć i do determinowania stycznych tonacyi służyć będą.

Połóżmy n. p. skalę melodyiną a h c d e f g i s a — a g f e d c h a, dodajmy jej akordy, te wypadną tak:

digen Dur enthält, ein geschlossenes Ganze bildet, und angenehm in das Ohr fällt, so schliessen wir auch, dass die den Tönen dieser Scala entsprechenden Accorde ein bestimmtes Ganze bilden, und zur Bestimmung der verwandten Tonarten dienlich seyn werden:

Es sey z. B. die melodische Scala a h c d e f g i s a - a g f e d c h a, und die ihr beygegebenen Accorde werden folgende seyn.

in ascensu — in descensu

Tu widzimy że skala mol in ascensu daje nam trzy styczne akordy, tonikalny mol, kwartakord mol i kwintakord dur, skala udzielna in descensu daje nam także trzy styczne akordy, tonikalny dur, kwartakord dur, i kwintakord dur, które gdy do tonów skali panującej zastosujęmy, otrzymają następujące nazwiska:

Die Scala moll gibt uns in ascensu 3 verwandte Accorde den Tonical-Accord moll, den Quart-Accord moll und den Quint Accord dur. Die selbstständige Scala gibt uns in descensu ebenfalls 3 Accorde: den Tonical-Accord dur, den Quart-Accord dur und den Quint-Accord dur. Wenn wir diese Accorde mit den Tönen der herrschenden Leiter in Verbindung setzen, so erhalten sie nachstehende Benennungen.

a-mol	c-dur	d-mol	e-dur	f-dur	g-dur
Panujaca Haupttonart	wierzch.med. ob. Med.	spod. Dom. untere Dom.	wierz. Dom. ob. Dom.	spod. Med. unt. Med.	spod. przyb. unt. Seitenton.

Gdy na stopie tychże akordów ułożemy skale diatoniczne, wypadną do panującej tonacyi A-mol następujące styczne.

Wenn wir auf dem Grunde dieser Accorde die diatonische Leiter bilden, so kommen nachstehende zu der herrschenden Tonart A-moll gehörige verwandte Scalen zum Vorschein.

a-mol	c-dur	d-mol	e-dur	f-dur	g-dur
Panująca Hauptonart	wierzch. med. ob. Med.	spod. dom. unt. Dom.	wierzch. dom. ob. Dom.	spod. med. unt. Med.	spod. przyb. unt. Seitentonart

Panujące tonacye mol ze swojemi stycznemi w następujących kolumnach okazują się.

Die herrschenden Tonarten moll mit ihren verwandten Tonarten werden in nachstehenden Reihen ersichtlich gemacht.
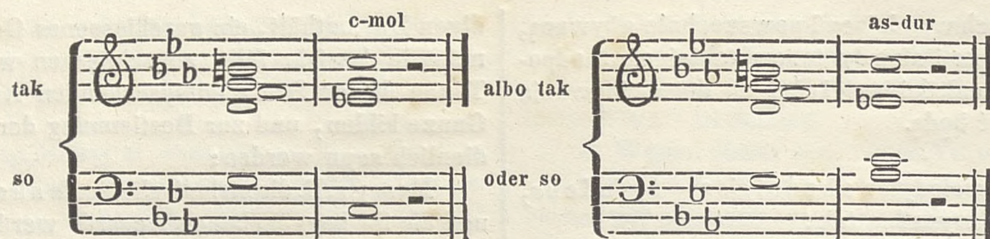
Panująca Hanpttonart.	Wierz. med. Ob. Med.	Spod. dom. Unt. Dom.	Wierz. dom. Ob. Dom.	Spod. med. Unt. Med.	Spod. przyb. Unt. Seitentonart
A - moll —	C - dur —	D - moll —	E - dur —	F - dur —	G - dur
H - moll —	D - dur —	E - moll —	Fis - dur —	G - dur —	A - dur
C - moll —	Es - dur —	F - moll —	G - dur —	As - dur —	B - dur
D - moll —	F - dnr —	G - moll —	A - dur —	B - dur —	C - dur
E - moll —	G - dur —	A - moll —	H - dur —	C - dur —	D - dur
F - moll —	As - dur —	B - moll —	C - dur —	Des - dur —	Es - dur
G - moll —	B - dur —	C - moll —	D - dur —	Es - dur —	E - dur
	i. t. d.				u. s. w.

Tu są potrzebne następujące uwagi:

1. Kazda panująca tonacya mol ma swoję tonacyą wyręczającą spodnią medyansę dur, to wyręczenie na tem zależy że septakord panującej tonacyi mol, może się tak dobrze rezolwować wtonikąlnym akordzie spodniej medyansy dur jak i wswoim własnym; n. p.

Hier ist Folgendes zu merken:

1. Jede herrschende Tonart hat zu ihrer Stellvertreterinn die Tonart der unteren Mediante dur. Diese Stellvertretung besteht darin, dass der Sept-Accord der herrschenden Tonart moll eben so gut in dem Tonical-Accorde der unteren Mediante dur, als in seinem eigenen Moll aufgelöst werden kann; z. B.



2. Spodnia medyansa dur do panującej mol należąca nie jest jej podrzędna ani też obznaczenia jej nieprzyimuje (tak jak w panującej dur) bo jej tonikalny akord niepochodzi zpanującej skali mol tylko z udzielnej dur, ztej przyczyny tonacya mol nawet i wtenczas nie jest udzielna kiedy jest panująca.

3. Tonacye styczne wierzchnie, do panującej mol należące, jako to wierzchnia medyansa dur, wierzchnia dominansa dur, są tonacye wzmacniające, styczne zaś spodnie, jako to spodnia medyansa dur, spodnia dominansa mol, spodnia przyboczna dur, są tonacye osłabiające, pierwszych używają harmoniści do wzmocnienia, drugich do osłabienia wyrazów harmonicznych.

Dawniejsi harmoniści, (jako to, Albrechtsberger, Ant. Reicha, Weber, Förster i wiele inszych) utrzymują że do panującej tonacyi mol należąca tonacya wierzchniej dominansy jest mol; podług naszych zasad niemoże być mol tylko dur, bo tonacya wierzchniej dominansy formuje się z kwint-trojtonu który zawsze jest dur, a zatym i skala od niego formowana musi być dur nie mol. Że kwint trojton tak w skali dur jako też i wmol zawsze jest dur, jest ta przyczyna, bo do niego septyma (semitonium modi) wchodzi jako tercya, która niemoże być mała tylko zawsze wielka, n. p. w tonacyi A-mol septyma jest gis, która w kwinttrojtonie e gis h działa jako tercya wielka, a niemoże działać jako tercya mała.

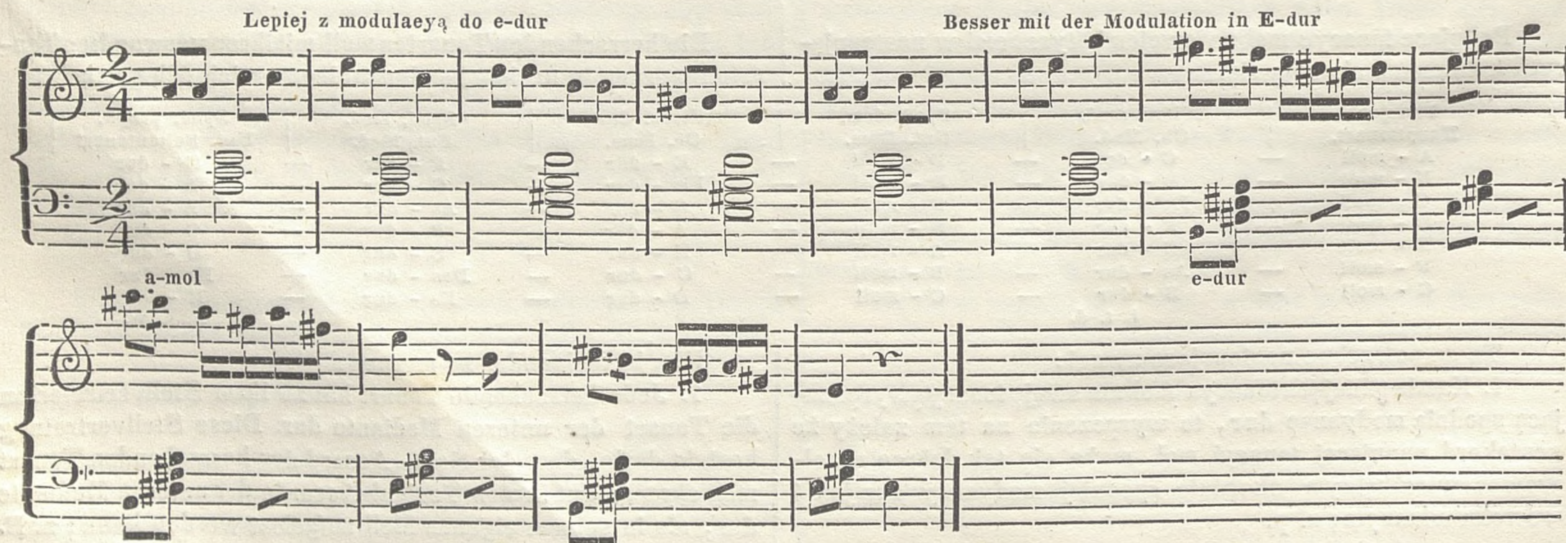
Ze tonacya wierzchniej dominansy należąca do panującej mol, musi być dur, dowodzi i to, gdyż ta przeznaczoną jest aby wyraz harmoniczny wzmacniała, gdyby zaś była mol, zamiast wzmocnienia osłabiała by go, co praktycznie dowodzi następujący period:

2. Die der herrschenden Tonart moll gehörige Mediante dur ist dieser nicht untergeordnet, und hat auch nicht die der herrschenden Tonart dur eigene Bezeichnung, weil ihr Tonical-Accord nicht aus der herrschenden Leiter moll, sondern aus ihrer selbstständigen dur entsteht, wesshalb auch die Tonart moll selbst in dem Falle nicht die selbstständige genannt wird, wenn sie die herrschende ist.

Die oberen verwandten zu der herrschenden Tonart moll gehörigen Tonarten, als die obere Mediante dur, und die obere Dominante dur, sind verstärkende, die unteren verwandten aber, als die untere Dominante moll, die untere Mediante dur, und die untere Seiten-Tonart dur, sind schwächende Tonarten, d. h. die ersteren werden zur Verstärkung, die letzteren zur Schwächung harmonischer Sätze gebraucht.

Ältere Harmonie-Lehrer behaupten, dass die zur herrschenden Tonart moll gehörige Tonart der oberen Dominante moll seyn müsse, was nach unseren Grundsätzen nicht der Fall seyn kann; denn da die Tonart der oberen Dominante aus dem Quint-Dreyklange gebildet wird, welcher immer dur ist, so folgt, dass auch die von demselben gebildete Leiter nicht moll, sondern dur seyn müsse. Dass der Quint-Dreyklang sowohl in den Dur- als Moll-Tonarten immer dur ist, kommt daher, weil in denselben die Septime der Leiter als Terz tritt, welche nicht klein, sondern gross seyn muss. So kommt in der Tonart A-moll die Septime gis vor, welche in dem Quint-Dreyklange e gis h als grosse, nicht aber als kleine Terz thätig seyn kann.

Dass die der herrschenden Tonart moll gehörige Tonart der oberen Dominante nicht moll seyn könne, beweiset auch ihre Bestimmung, da sie nähmlich bestimmt ist, den harmonischen Satz zu verstärken, so muss sie nothwendiger Weise dur seyn, weil sie im entgegensetzten Falle das Gegentheil bewirkte. Man sehe die nachstehende Periode.



Niźli z modulacyą do e-mol. / Als mit der Modulation in E-moll.

a-mol … e-mol

Z resztą każdy może działać jak się mu zdaje lepiej, jednakowoż modulacya z panującej mol do wierzchniej dominansy mol niezdaje się dobrą osobliwie, kiedy się period da capo powtarza, wtenczas bowiem ostatni akord mol schodzi się z pierwszym także mol, dwa zaś akordy mol po sobie następujące zawsze są nieprzyjemne, chyba że się pośrednim septakordem łączą.

Übrigens kann hierin Jeder nach seiner besseren Einsicht verfahren. Indessen scheint die Modulation aus der herrschenden moll in die obere Dominante moll insbesonders dann nicht richtig zu seyn, wenn die Periode da Capo wiederhohlt wird. Hier trifft nähmlich der letzte Accord moll mit dem ersten Moll-Accorde zusammen, wo dann zwey Moll-Accorde, falls sie nicht durch den dazwischen tretenden Sept-Accord verbunden werden, in ihrer unmittelbaren Folge nicht anders als beleidigend das Ohr berühren können.

Okazawszy jakie tonacye styczne do panującej tonacyi dur i mol wchodzą, oraz jakiemi sposobami ku sobie modulują, okażę tu jeszcze jak zacząwszy od panującej tonacyi dur albo mol, przez wszystkie styczne w koło, przeprawić się można.

Nachdem wir gezeigt haben, welche verwandten Tonarten in die herrschende Tonart dur und moll treten, und auf welche Art sie mit einander moduliren; wollen wir noch die Art angeben, wie man von der herrschenden Tonart dur oder moll in alle verwandte Tonarten der Reihe nach übergehen könne.

§. 74. O modulacyi stycznych tonacyi między sobą, czyli o przeprawieniu ich w koło.

W przeprawieniu tonacyi stycznych jedna po drugiej to aważac należy, aby między niemi ani wymuszenia ani oderwania znać było, ale i owszem aby ich spojenia ile możności były przyjemne i gładkie. Do uskutecznienia takowej przeprawy można sobie ułożyć plan wiakim porządku tonacye po sobie iść mają; takowe mogą być rozmaicie ułożone, których tu niektóre przykłady okazuję.

a. Przeprawienie stycznych tonacyi wkoło, gdy panująca tonacya jest dur.

Przez septakordy lub kwadraty.

§. 74. Von der Modulation der verwandten Tonarten unter einander, oder von der Durchführung derselben.

Bey der Durchführung der verwandten Tonarten nach einander kommt zu beobachten, dass zwischen denselben kein Zwang und keine Abgerissenheit wahrgenommen werde, sondern dass ihre Verbindung so viel möglich gefällig und ungezwungen erscheine. Um dieses zu bewirken, wird es dienlich seyn, sich einen Plan zu entwerfen, nach welchem die Tonarten nach einander folgen sollen, dieser kann verschiedenartig seyn.

a. Die Durchführung der verwandten Tonarten, wenn die herrschende Tonart dur ist.

Mittelst der Sept-Accorde oder Quadrate.

c-dur g-dur e-mol a-mol f-dur d-mol c-dur

Tož samo w inszym porządku. | Dasselbe in einer anderen Ordnung.

c-dur a-mol g-dur f-dur d-mol b-dur

e-mol c-dur e-mol c-dur

Tož samo w inszym porządku. | Dasselbe in einer anderen Ordnung.

g-dur d-dur e-mol a-mol g-dur e-mol

g-dur a-mol g-dur a-dur g-dur

Tož samo przez kadencyą odwrotną. | Dasselbe mit der verkehrten Cadenz.

c-dur f-dur d-mol g-dur e-mol o-mol

c-dur

Toż samo przez tangentakordy.

Dasselbe mittelst der Tangent-Accorde.

c-dur g-dur e-mol f-dur d-mol

a-mol c-dur

b. Przeprawienie stycznych tonacyi w koło, gdy panująca tonacya jest mol.

Przez septakordy lub kwadraty.

b. Die Durchführung der verwandten Tonarten, wenn die herrschende Tonart moll ist.

Mittelst der Sept-Accorde oder Quadrate.

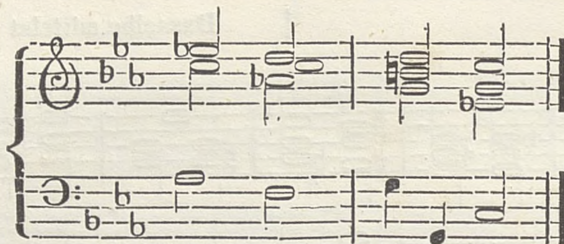
c-mol as-dur f-mol b-dur

es-dur g-dur c-mol

Toż samo w inszym porządku przez kadencye odwrotne.

Dasselbe in einer anderen Ordnung mittelst verkehrter Cadenzen.

c-mol es-dur f-mol as-dur b-dur g-dur e-mol



Podobne modulacye różnemi sposoby działać można.
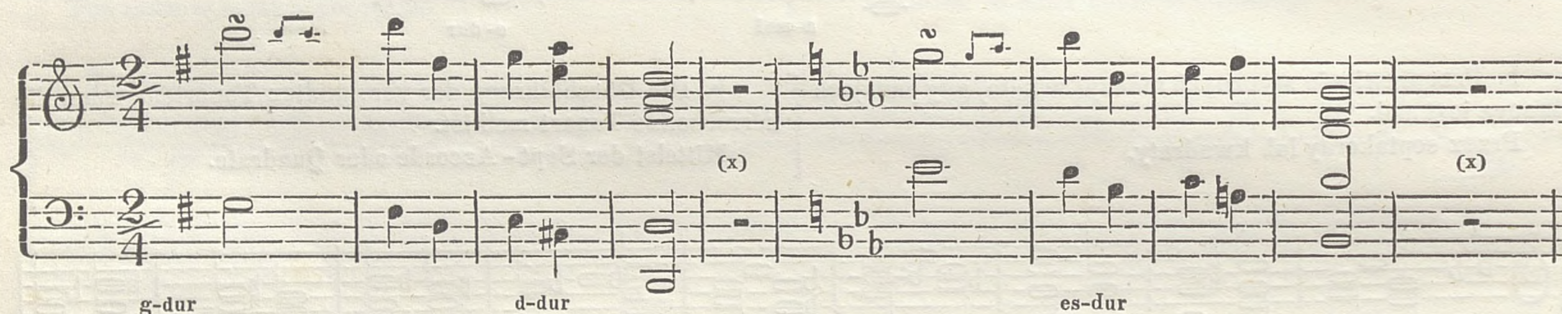
Ähnliche Modulationen können auf verschiedene Art ausgefü'rt werden.
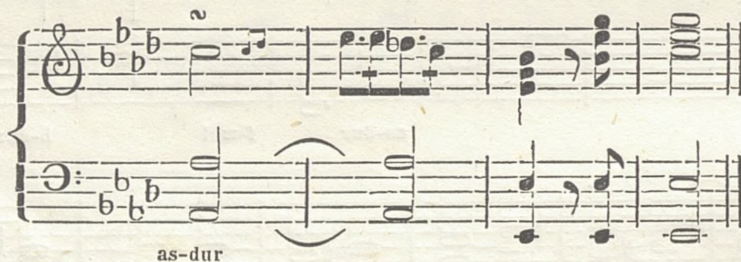
§. 75. O modulacyi odrębnej.

Kiedy tonacye razem się stykające wyraźnego punktu łączącego nie mają, lecz takowy pauzy lub kadencye przedłużone zastępują, takowa modulacya nazywa się odrębna, ktorą z następujących przykładów wyrozumieć można.

§. 75. Von der abgebrochenen Modulation.
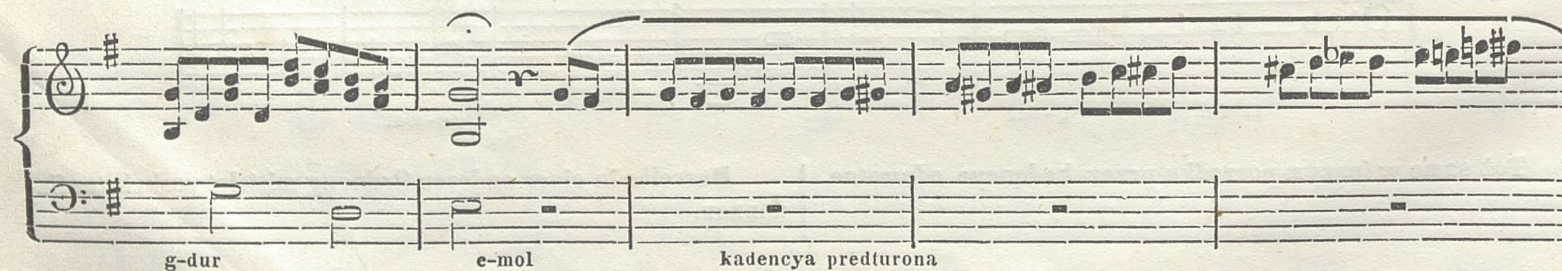
Wenn zwey zusammentreffende Tonarten keinen deutlichen Verbindungspunct haben, sondern dessen Stelle Pausen oder Cadenzen vertreten, so nennt man dieses Zusammentreffen der Tonarten eine abgerissene Modulation. Nachstehende Beyspiele werden die Sache verständlich machen.

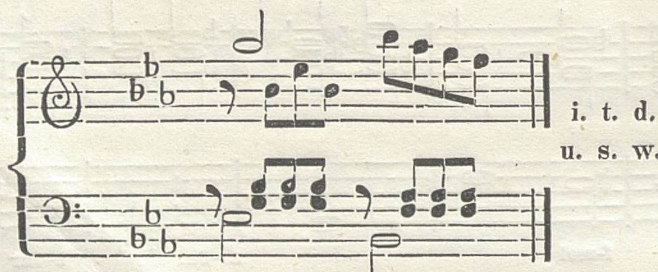




Tu pauzy pod (x) wyręczują punkta łączące.

Hier vertreten Pausen (x) die Verbindungs-Puncte.





W tym przykładzie kadencya przedłużona punkt łączący stanowi.

In diesem Beyspiele vertritt die verlängerte Pause den Verbindungs-Punct.

§. 76. O kadencyach złudnych. Inganni.

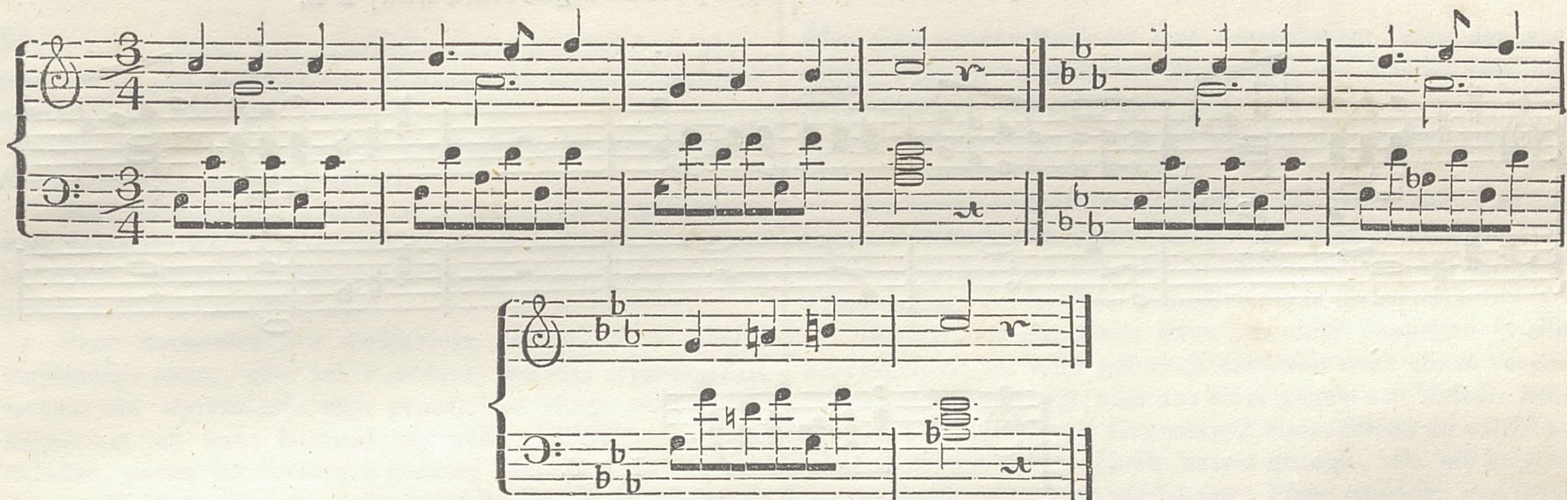
§. 76. Von den Trug-Cadenzen. Inganni.

Kadencye złudne są które się nad spodziewanie słuchacz pojawiają. Ponieważ takowe modulacyinym sposobem stię uskuteczniają, dla tego tu na tém miejscu o nich w krótkości powiem. Kadencye złudne są rozmaitę:

Trug-Cadenzen nennt man solche, welche gegen alle Erwartung des Zuhörers erfolgen. Diese entstehen auf dem Wege der Modulation, und werden hier in Kürze besprochen. Die Trug-Cadenzen sind von verschiedener Art:

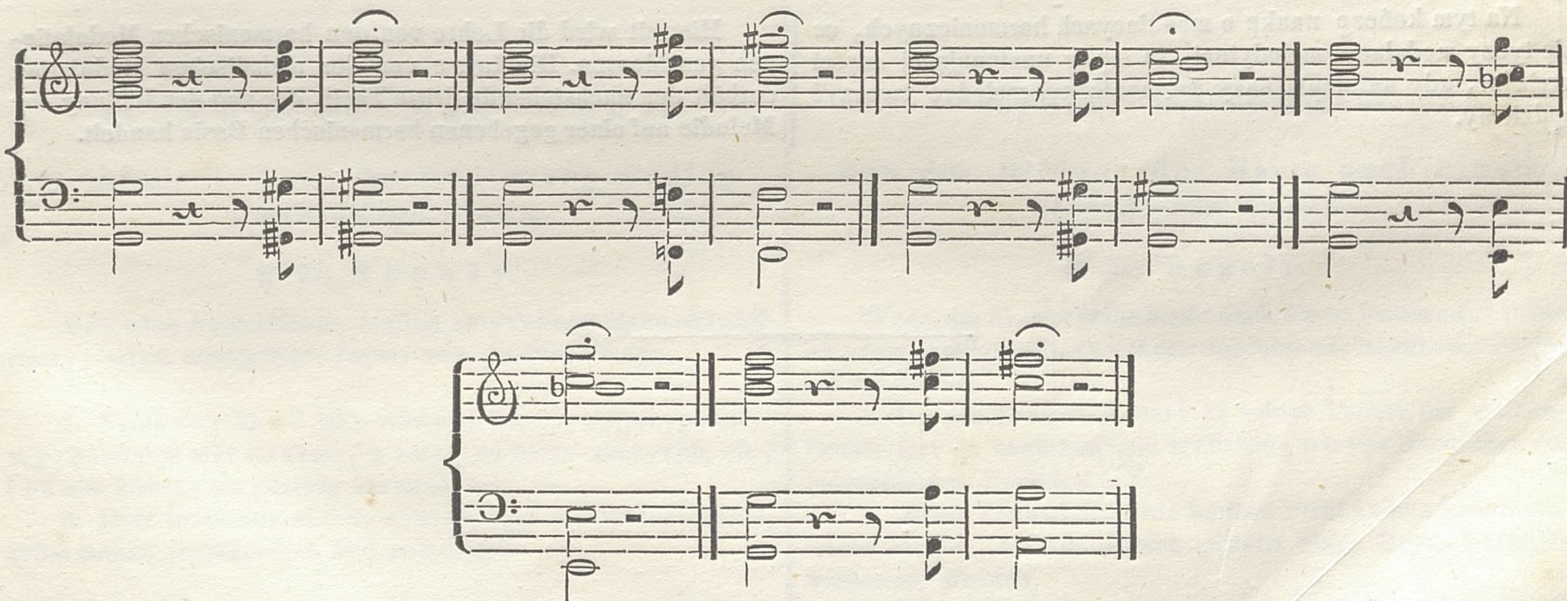
1. Gdy septakord panującej tonacyi dur albo mol, nie rezolwuje się wswoim tonikalnym, lecz w akordzie swojej spodniej medyansy, to jest w wyręczającym; n. p.

1. Wenn der Sept-Accord der herrschenden Tonart dur oder moll nicht in seinem Tonical-Accorde, sondern in jenem der unteren Mediante aufgelöst wird; z. B.



2. Gdy po septakordzie panującej tonacyi nie spodzianie takiś obcy septakord lub kwadrat w pada; n. p.

Wenn auf den Sept-Accord der herrschenden Tonart unerwartet ein fremder Sept-Accord oder ein Quadrat folgt; z. B.
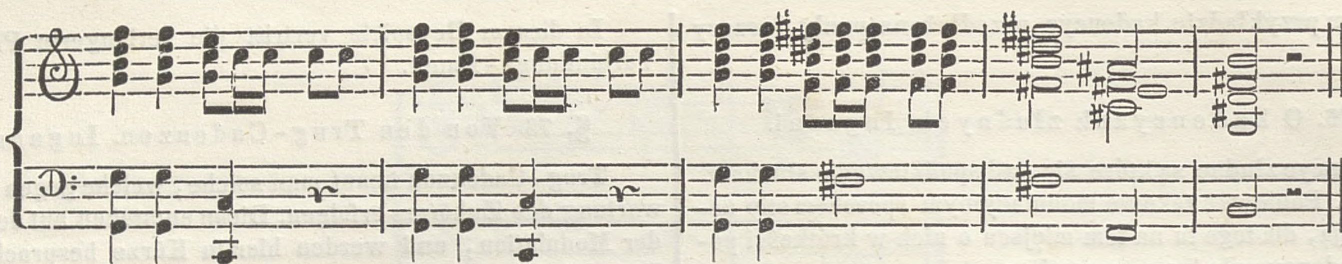


Takie odrywki w recytatywach używać się zwykły.

Solche Unterbrechungen pflegen in Recitativen vorzukommen.

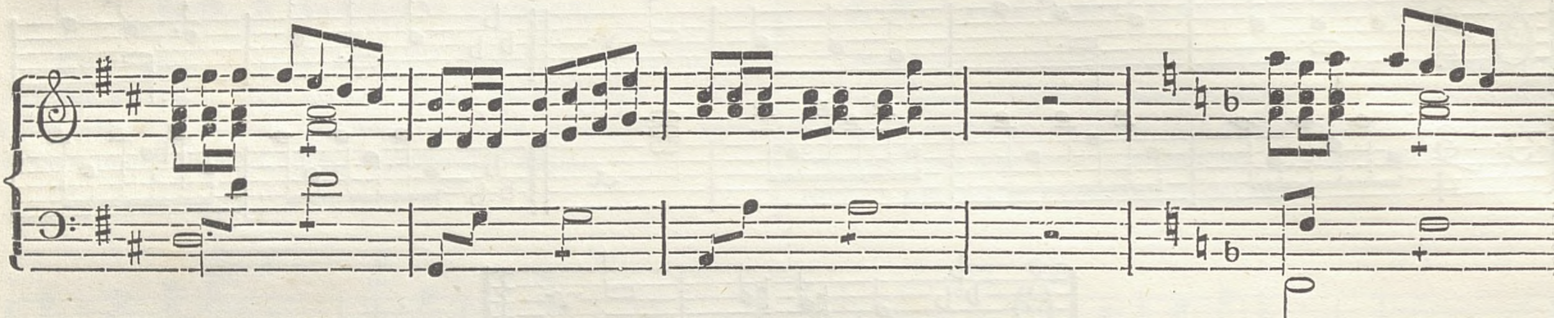
3. Gdy septakord panującej tonacyi zamienia się niespodzianie w tangentakord i rezolwujesię wswoim tonikalnym akordzie dur albo mol z kwintą na spodzie.
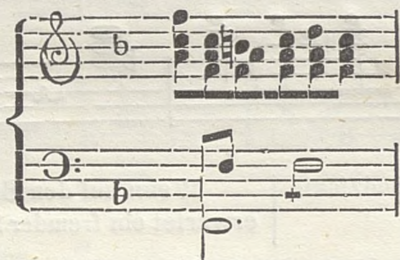
3. Wenn der Sept-Accord der herrschenden Tonart unerwartet in einen Tangent-Accord verwandelt, und in seinem Tonical-Accorde dur oder moll mit der unten stehenden Quinte aufgelöst wird; z. B.



4. Kadencye złudne wynikają, gdy tam gdzie słuchacz porządnego zakończenia oczekuje żadnego niemasz, tylko peiod na raptownėm oderwaniu się kończy; n. p.

4. Trug-Cadenzen kommen zum Vorschein, wenn der Zuhörer einen Schluss erwartet, wo keiner erfolgt, und die Periode plötzlich abgebrochen wird; z. B.





i. t. d.
u. s. w.

Na tym kończę naukę o modulacyach harmonicznych, co się tyczy modulacyi melodyinej, ta się w następującej części wyjaśni, gdy na stopie bazy harmonicznej melodye tworzyć będziemy.

Hiermit wird die Lehre von den harmonischen Modulationen geschlossen. Die Lehre von der melodischen Modulation enthält der nachstehende dritte Theil, der von der Bildung der Melodie auf einer gegebenen harmonischen Basis handelt.

Część trzecia.

O bazie harmonicznej.

Wstęp.

Baza harmoniczna jest uporządkowanie przynależyte akordów, czyli jest harmoniczna podstawa na której muzykalne wspierają się utwory.

Wprostém rozumieniu baza harmoniczna jest szereg akordów, albo harmonia bez melodyi.

Baza harmoniczna znaczy w muzyce tyle co gruntowne rysy w malarstwie, a jako malarz na założonych rysach maluje obraz, tak też i kompozytor na stopie bazy harmonicznej piekną może utworzyć sztukę.

Bazę harmoniczną z dwojakiego żródła, to jest albo z umyślonego planu, albo też z podanej melodyi wyprowadzić można; dla wyjaśnienia tego przedmiotu okażę wtej części najpierwej jak bazę harmoniczną według umyślonego planu układać, potem jak takową z podanej melodyi wyprowadzać należy. Wreście obiaśnię naukę jeneraibussu którego do tąd do wyrażenia akordów używają muzycy, a to będzie osnową niniejszej trzeciej części.

Dritter Theil.

Von der harmonischen Basis.

Einleitung.

Die harmonische Basis ist eine regelmässige Folge der Accorde, oder die harmonische Grundlage, auf welche musikalische Producte sich stützen.

Im gewöhnlichen Sinne ist sie eine Reihe der Accorde, oder die Harmonie ohne Melodie.

Die harmonische Basis bedeutet in der Musik das, was die Grundrisse in der Mahlerey; so wie der Mahler auf dem entworfenen Grundrisse ein schönes Bild mahlt, so baut auch der Tonsetzer auf der harmonischen Basis sein Kunstwerk.

Die harmonische Basis kann aus einer doppelten Quelle hervorgehen; sie wird nähmlich entweder nach einem vorgefassten Plane angelegt, oder aus einer gegebenen Melodie herausgehoben. Um diesen Gegenstand einleuchtend zu machen, wird in diesem dritten Theile zuerst gezeigt, wie die harmonische Basis nach einem vorgehabten Plane angelegt, und dann wie solche aus einer gegebenen Melodie entwickelt werden könne. Zum Schlusse wird die Lehre von dem General-Basse folgen, dessen man sich bis nun zur Bezeichnung der Accorde bedient.

Rozdział pierwszy.

O ukladaniu bazy harmonicznej wedlug umyslonego planu.

§. 77. Reguły.

Gdy bazę harmoniczną według umyslonego planu układać mamy, wtym następujące reguły nam posłużyć mogą.

1. Tonikalny akord jako wswojej tonacyj najprzypalniejszy, powinien stać na czele, a zatym od niego zaczynają się, i na nim kończą się periody harmoniczne.

2. Dwa tonikalne akordy niemogą obok siebie stać inaczej, tylko muszą septakordem być połączone.

3. Dwa tonikalne akordy mogą w prawdzie bez pośredniego septakordu stać, ale tylko wtenczas jezeli są w terc-interwallowym związku, i złożenia kadencyj niezamierzaja (§. 42).

4. Septakord przeznaczony jest aby nieodstępnie swemu tonikalnemu akordowi służył, nie wolno mu się z inszym wkadencyą składać tylko ze swoim tonikalnym, albo z jego wy-

Erster Abschnitt.

Von der Bildung der Basis nach einem bestimmten Plane.

§. 77. Regeln.

Wenn die harmonische Basis nach einem bestimmten Plane angelegt werden soll, so können uns folgende Regeln zur Richtschnur dienen.

1. Da der Tonical-Accord in seiner Tonart der vorzüglichste ist, so beginnen und schliessen wir mit demselben die harmonischen Perioden.

2. Zwey Tonical-Accorde können nicht anders neben einander stehen, als sie müssen mittelst eines Sept-Accordes verbunden werden.

3. Zwey Tonical-Accorde können zwar ohne einem Sept-Accorde unmittelbar neben einander stehen, aber nur in diesem Falle, wenn sie in der Terz-Verbindung sind, und keine Cadenz bezwecken (§. 42).

4. Der Sept-Accord ist bestimmt seinem Tonical-Accorde unablässig zur Seite zu stehen, und es ist ihm nicht gestattet, mit einem anderen Accorde in eine Cadenz zu fallen, ausge-

ręczycielem *), dla tego gdzie tylko septakord stoi, tam własny jego tonikalny akord po nim następuje, a gdzie tylko tonikalny akord stoi, tam do niego przychyla się septakord, jego.

Ten związek kadencyonalny septakordu ze swoim tonikalnym akordem rozumi się w obrębie jednej tonacyi; w modulacyach zaś wolno jest septakordom po wszystkich tonikalnych i kwartakordach następować, i między sobą się konkatenować w jakich kolwiek bądź interwallach bez wyjątku. Ta wolność dana jest im nato aby się przez nich modulacye we wszystkich kierunkach podług upodobania uskuteczniać mogły.

Lubo septakordy w modulacyach tak wielką wolność mają, jednakowoż tu wtém dziele, wktórém czystą harmonią objaśnić zamierzyliśmy, ich coskolwiek ograniczamy, to jest, pozwalamy im po tonikalnych i kwartakordach obcych wjakich kolwiek interwallach następować, tego bowiem wymagają w rożnych kierunkach modulacye, ale wkonkatenacyach między sobą, najlepiej gdy się harmonicznego tzymają związku, wtym bowiem otrzymują wspólne tony wiążące, których w dysharmonicznym związku mieć niemogą. Ztej więc przyczyny w ułożeniu bazy harmonicznej zawsze harmonicznej konkatenacyi ile łatwiejszej i przyjemniejszej używać będziemy.

5. Kwartakordowi niewolno jest ani po swoim ani po obcym septakordzie następować, bo septakordy (jak się dopiero mówiło) wswoim tylko tonikalnym akordzie lub wyręczycielu jego rezolwować się powinny, żaden zaś kwartakord miejsca tonikalnemu akordowi albo jego wyręczycielowi zabierać niemoże.

6. Tonikalnemu akordowi pomiędzy kwart- i kwintakordem stać niewolno na swojej własnej bazie, tylko na bazie septakordowej z przyczyny w §. 41. po wiedzianej.

7. Kwartakordowi niewolno stać po obcym tonikalnym akordzie, wyjąwszy tylko wtych dwoch przypadkach.

a. Kwartakord tonacyi spodniej medyansy może stać po tonikalnym akordzie swojej panującej tonacyi zpowodu harmonicznego związku jaki pomiędzy temi akordami wypada (§. 54); n. p.

nommen mit seinem stellvertretenden Accorde *); wo daher ein Sept-Accord stehet, da muss der ihm eigene Tonical-Accord nachfolgen, und wo ein Tonical-Accord stehet, da muss der ihm eigene Sept-Accord folgen.

Diese Cadenz-Verbindung des Sept-Accordes mit seinem Tonical-Accorde findet nur im Umfange einer bestimmten Tonart statt, da hingegen in den Modulationen den Sept-Accorden die Freyheit gestattet ist, nicht bloss in den harmonischen, sondern auch in dissonirenden Intervallen nach allen Tonical- und Quart-Accorden einzutreten, und sich mit denselben in allen möglichen Intervallen zu verbinden. Dieses Vorrecht ist ihnen verliehen, damit durch sie die Modulationen in allen möglichen Gängen bewirkt werden können.

Wenn auch den Sept-Accorden eine so grosse Freyheit zugestanden wird, so soll diese in der gegenwärtigen Theorie, welche die reine Harmonie zu lehren beabsichtigt, dennoch in so weit beschränkt werden, dass man Sept-Accorden der Modulation wegen gestattet, nach Tonical- und Quart-Accorden in allen Intervallen zu folgen, dass man jedoch bey ihrer Verkettung lieber harmonische als disharmonische Verbindung zum Grunde legt, weil sie in der harmonischen Verbindung gemeinschaftliche Verbindungstöne erhalten, in disharmonischen Intervallen aber nicht füglich vereinigt werden. So soll demnach im Verlaufe dieses Werkes die harmonische Verkettung als die natürlichere und wohlklingendere in Anwendung kommen.

5. Dem Quart-Accorde ist weder nach seinem noch nach einem fremden Sept-Accorde zu folgen gestattet, weil die Sept-Accorde nur in ihrem Tonical-Accorde, oder in dessen Stellvertreter aufgelöst werden können, und kein Quart-Accord die Stelle des Tonical-Accordes oder dessen Stellvertreters einnehmen darf.

6. Dem Tonical-Accorde ist nicht gestattet, zwischen dem Quart- und Quint-Accorde auf seiner eigenen Basis zu stehen, da er immer, aus der im §. 41 angeführten Ursache, auf der Basis des Sept-Accordes ruhen muss.

7. Der Quart-Accord darf nicht nach einem fremden Tonical-Accorde stehen, ausser in den nachfolgenden Fällen:

a. Dem Quart-Accorde der untern Mediante ist es erlaubt, nach dem Tonical-Accorde seiner Haupt-Tonart wegen der harmonischen Verbindung, die sich zwischen den Basen der benannten Accorde befindet, zu stehen; (§. 54) z. B.

b. Kwartakord tonacyi wierzchniej medyansy może stanąć po tonikalnym akordzie swojej panującej tonacyi, bo tenże kwartakord jest toż samo co tonikalny akord spodniej medyan-

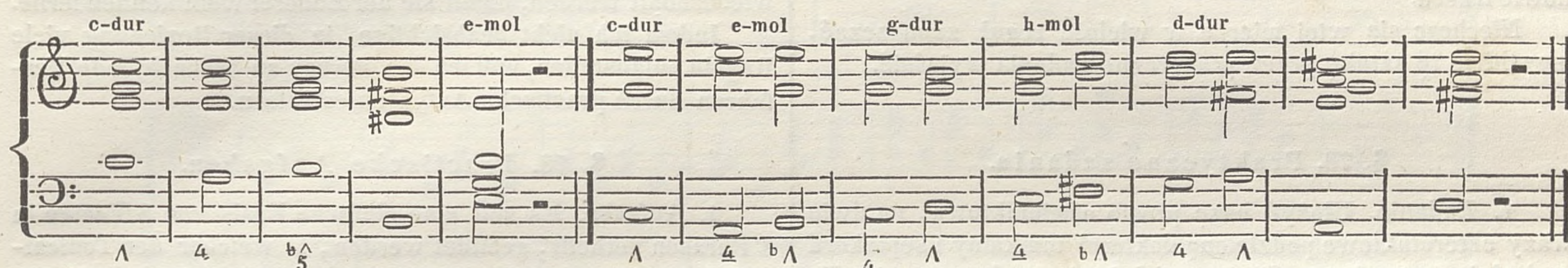
b. Dem Quart-Accorde der oberen Mediante ist ebenfalls erlaubt, nach dem Tonical-Accorde seiner Haupt-Tonart zu folgen, weil er (Quart-Accord) mit dem Tonical-Accorde der

*) Wyręczyciel tonikalnego akordu dur, jest akord spodniej mediansy mol, wyręczyciel zaś tonikalnego akordu mol, jest akord spodniej mediansy dur.

*) Der Stellvertreter des Tonicalaccordes dur ist der Accord der untern Mediante in moll, und der Stellvertreter des Tonicalaccordes in moll ist der Accord der unteren Mediante in dur.

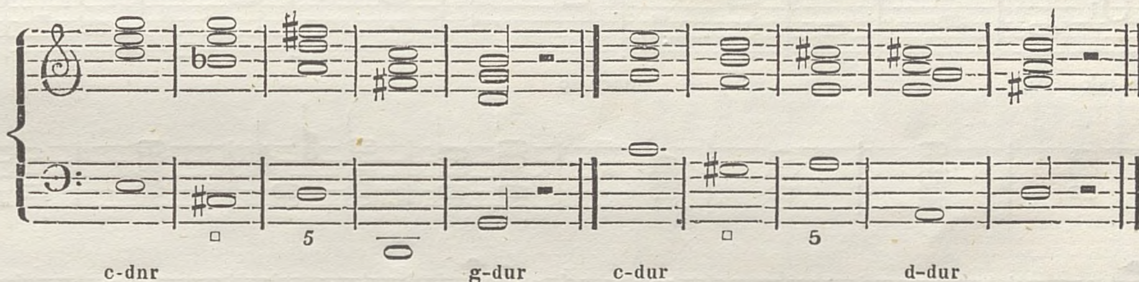
sy, który ze swoim akordem panującym wterzinterwallu bezpośrednio łaczyć się zwykł. Wtym wypadku toż samo się uważa co pomiędzy tonikalnemi akordami wtercinterwallowym związku po sobie następującemi, to jest, że jako po tonikalnym akordzie dur następuje mol, a po mol dur, tak też i tu gdy się tonikalne akordy spodniej medyansy uważają jako kwartakordy, a zatym po tonikalnym akordzie dur następuje kwartakord mol, a po tonikalnym akordzie mol, następuje dur; n. p.

untern Mediante, welcher sich mit dem Tonical-Accorde seiner Haupt-Tonart unmittelbar zu vereinigen pflegt, ein und derselbe ist. Hier kommt dasselbe zu beobachten, was bey zwey in der Terz-Verbindung nach einander folgenden Tonical-Accorden, nähmlich, wie nach einem Tonical-Accorde dur, ein Tonical-Accord moll, und nach einem Moll-, ein Dur-Accord folgt, so muss auch hier, wo der Accord der untern Mediante als ein Quart-Accord angesehen wird, dieselbe Regel beobachtet, und nach dem Tonical-Accorde dur ein Quart-Accord moll, so wie nach einem Tonical-Accorde moll ein Quart-Accord dur gesetzt werden; z. B.
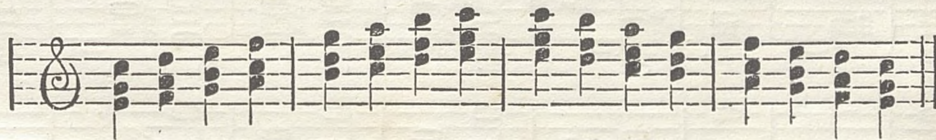


8. Kwadratowi w randze kwartakordu wolno jest po wszystkich tonikalnych akordach następować bo ten mając postać septakordu może tak jak i on po którym kolwiek tonikalnym akordzie być postawiony, ztym jednak dodatkiem aby ten tonikalny akord po którym kwadrat w randze kwartakordu idzie, niebył z kwintą na spodzie, gdyż taki ma rangę kwintakordu po którym żadnemu kwartakordowi następować nie wolno; n. p.

8. Dem Quadrate als Quart-Accord betrachtet steht es frey, nach allen Tonical-Accorden zu folgen, da nähmlich dieses die Gestalt des Sept-Accordes hat, so kann es auch wie dieser nach jedem Tonical-Accorde stehen; doch ist zu bemerken, dass der Tonical-Accord, auf welchen das Quadrat folgt, keine unten stehende Quinte haben dürfe, weil er dann in den Rang des Quint-Accordes tritt, und als solcher die Folge eines Quart-Accordes nicht zulässt; z. B.



9. Akordow w biegu sextowym (o których pozniej w §. 121 mówić się będzie) diatonicznie po sobie następować wolno, bo wkadencyi do której wchodzą nieuważają się jak istotne lecz jak przemijające; n. p.

9. Den Accorden im Sextengange (die später im §. 12 vorkommen werden) wird gestattet, diatonisch nach einander zu folgen, weil sie in ihrer Cadenz, welche sie bilden, als durchgehende Accorde betrachtet werden; z. B.



10. Akordy z natury swojej są ociężałe nie mogą po sobie tak prędko biegnąć jak tony melodyi, przeto bazę harmoniczną z samych tylko powolnych akordów układać należy.

10. Da die Accorde ihrer Natur nach schwerfällig sind, und nicht so schnell wie die Töne einer Melodie nach einander folgen können, so muss die harmonische Basis aus lauter langsamen Accorden zusammen gesetzt werden.

11. Składając bazę niemożna akordów uważać pojedyńczo, lecz zawsze w kadencyonalnym związku, jako bowiem littery Calfabetu pojedyńczo uważane, bez połączenia wsłowa niemają znazenia, tak też równie i akordy bez związku kadencyonalnego staja się niewyrozumiałe.

11. Indem man die harmonische Basis zusammen setzt, müssen die Accorde nicht einzeln, sondern immer in der Cadenz-Verbindung betrachtet werden, denn so wie Buchstaben des Alphabets einzeln, ohne Verbindung in Worte betrachtet, keine Bedeutung haben, so haben auch Accorde ohne Cadenz-Verbindung keine Bedeutung.

12. Baza harmoniczna jest dwojaka prosta i modulacyjna; jeżeli się akordy w obrębie jednej utrzymują tonacyj takowa jest prosta, jeżeli zaś z obrębu panującej tonacyi występując do innej się przenoszą takowa jest modulacyjna.

13. Akordy bazę prostą składujące powinny swoję rangę i rezolucye według przepisów w poprzedzającej częsci (§. 41) okazanych ściśle zachować.

14. W bazie modulacyjnej to uważać trzeba, że niżeli od panującej tonacyi modulujęmy, trzeba aby się ta słuchaczowi dobrze dała poznać, dla tego jej akordy pierwej kilka razy ponowić trzeba.

Niechcąc się wtej mierze w wielość reguł zapuszczać, umyslilem tę sztukę przez praktyczne zadania wyjaśnić.

12. Die harmonische Basis ist zweyfach, die einfache und die modulirende; wenn sich die Accorde innerhalb ihrer eigenen Tonart bewegen, so ist dieses eine einfache, treten sie aber aus dem Bereiche der herrschenden Tonart in eine andere, so ist dieses eine modulirende harmonische Basis.

13. Die Accorde, welche die Basis bilden, müssen ihren Rang und ihre Auflösung nach den (im §. 41) aufgestellten Regeln genau beybehalten.

14. Bey der modulirenden Basis ist zu merken, dass, bevor der Übergang von der herrschenden Tonart in eine andere geschieht, die Accorde der herrschenden Tonart einige Mahle wiederhohlt werden, damit sie der Zuhörer wohl kennen lerne.

Indem ich nicht beabsichtige, in dieser Beziehung viele Regeln aufzustellen, will ich das hierbey zu beobachtende Verfahren durch practische Aufgaben erläutern.

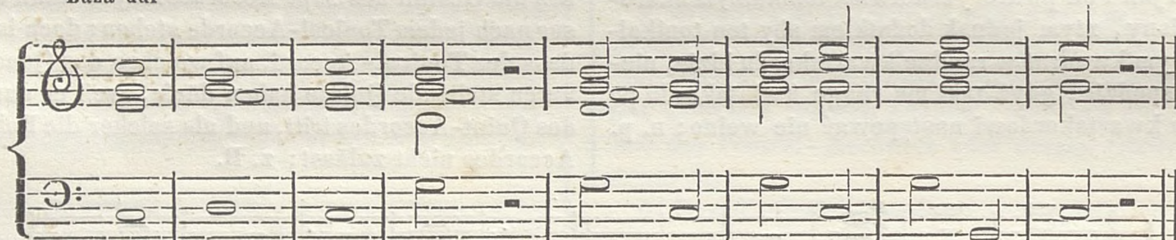
§. 78. Praktyczne zadania.

1. Zadanie. Ułożyć bazę prostą ośmiotaktową, na dwie frazy czterotaktowe podzieloną doktorej tonikalny i septakord wchodzi, tę trzeba w różném przełożeniu tonów wyrazić. Ta Baza może być dur albo mol.

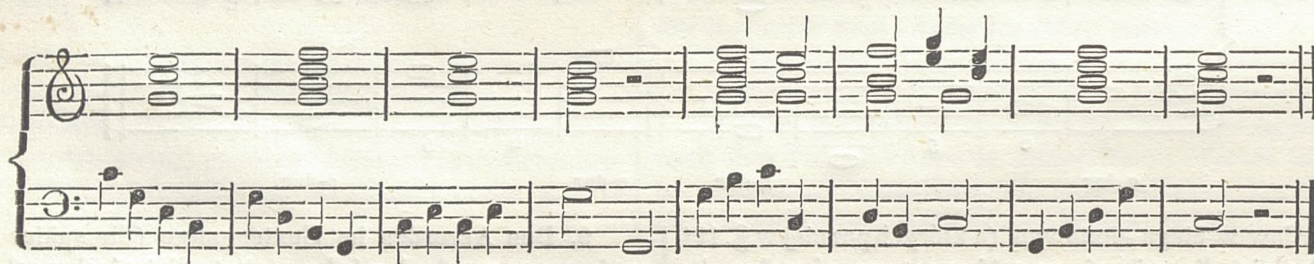
§. 78. Practische Aufgaben.

1. Aufgabe. Es soll eine einfache Basis von 8 Tacten in 3 Phrasen getheilt, gebildet werden, in welcher der Tonical- und Sept-Accord vorkommen, und deren Töne in verschiedener Verwechslung stehen sollen. Diese Basis kann entweder dur oder moll seyn.
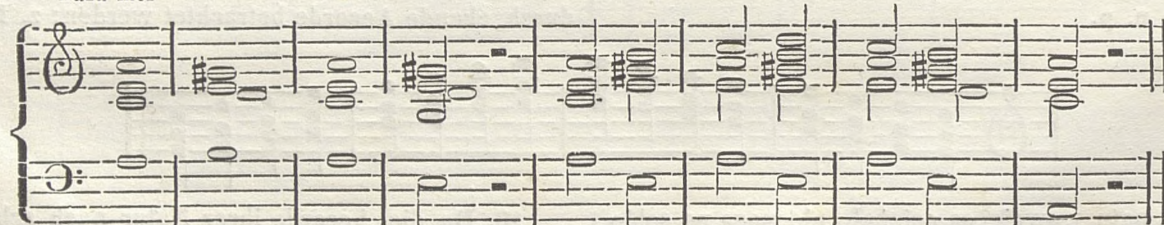
Baza dur
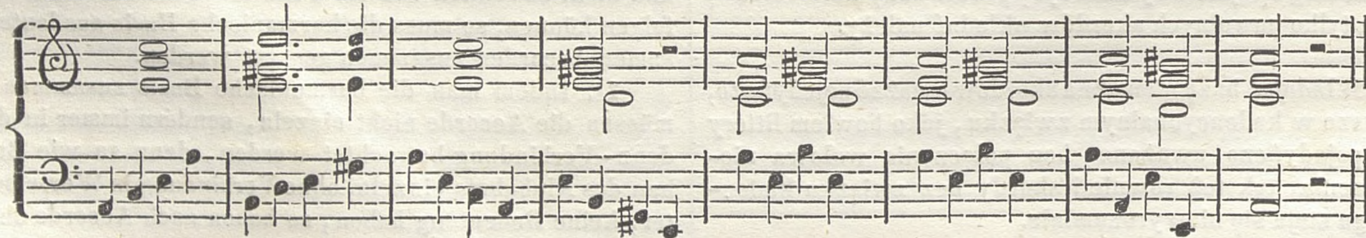


albo tak oder so



Baza mol



albo tak oder so



Toż samo zadanie w róznych tonacyach i w róznėm przełożeniu akordów ułożyć proszę.

2. Zadanie. Ułożyć bazę ośmio taktową prostą na dwie frazy podzieloną, do ktorej trzy akordy, to jest, tonikalny, septakord i kwartakord wchodzi. Ta baza może być dur i mol.

Diese Aufgabe bitte in verschiedenen Tonarten und in verschiedener Lage der Töne zu lösen.

2. Aufgabe. Es soll eine einfache Basis von 8 Tacten in 2 Phrasen getheilt, gebildet werden, welche drey Accorde, und zwar den Tonical-, den Quart- und Sept-Accord in sich begreift. Diese Basis kann dur oder moll seyn.

Baza dur

albo tak

oder so

Baza mol

albo tak

oder so

To zadanie w róznych tonacyach i kształtach wyrobić proszę.

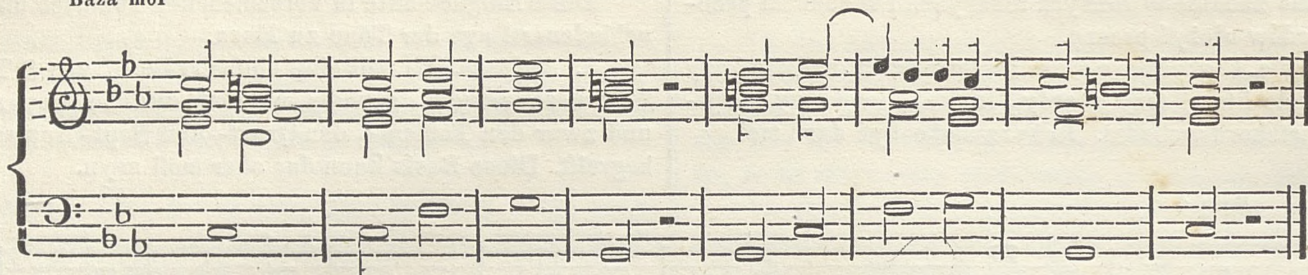
3. Zadanie. Ułożyć bazę prostą dur i mol, do której oprócz tonikalnego i septakordu także i derywacyine akordy, jako to kwartakord z tercyą wielką, z sekundą, septakord z toniką wchodzi. Ta baza może mieć długość według upodobania.

Diese Aufgabe bitte ich in verschiedenen Tonarten und Formen zu lösen.

3. Aufgabe. Es soll eine einfache Basis dur und moll gebildet werden, in welcher ausser dem Tonical- und Sept-Accorde auch die abgeleiteten Accorde, als der Quart-Accord mit der grossen Terz und Secunde, dann der Sept-Accord mit der Tonica angetroffen werden. Diese Basis kann von beliebiger Länge seyn.

Baza dur

Baza mol

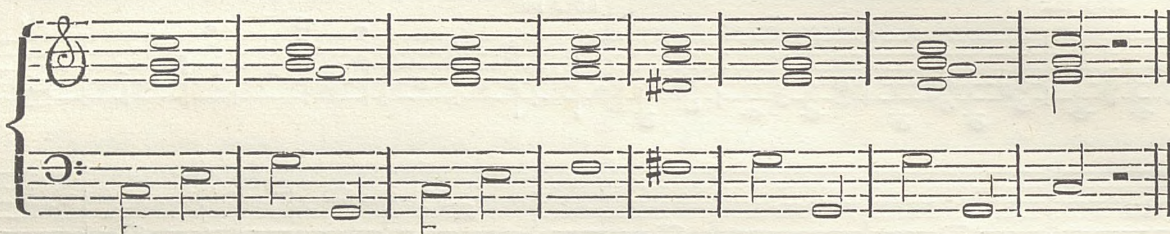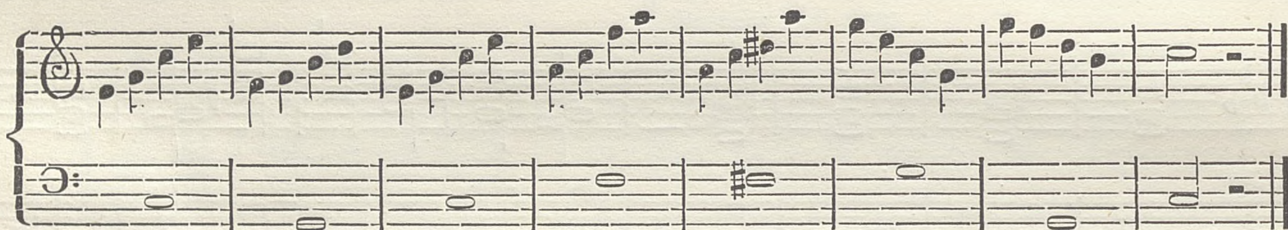


To zadanie w róznych tonacyach i formach ułożyć proszę.

4. Zadanie. Ułożyć bazę do której kwadrat uważany jako kwartakord wchodzić ma.

Diese Aufgabe mag in verschiedenen Tonarten und Formen ausgeführt werden.

4. Aufgabe. Es ist eine Basis zu bilden, in welcher das Quadrat, als Quart-Accord betrachtet, sich befindet.
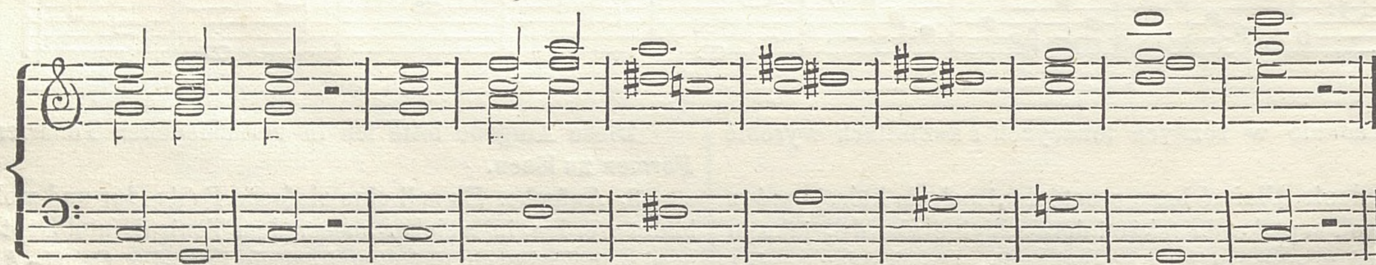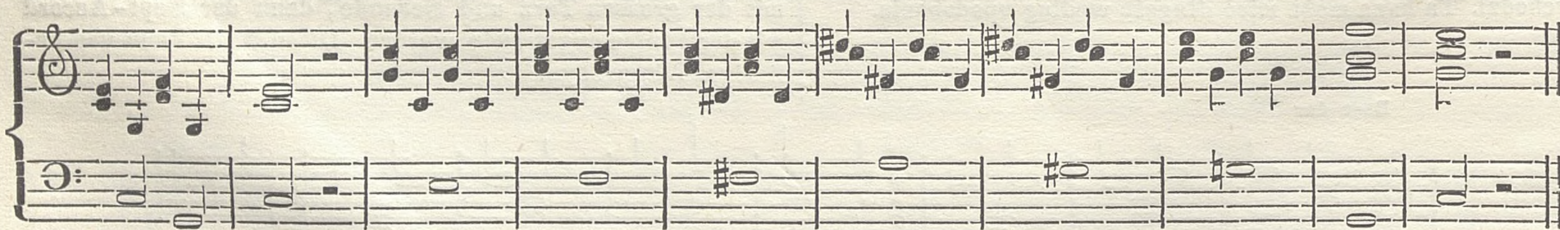




Tož samo proszę ułożyć w róznych tonacyach i formach.

5. Zadanie. Ułożyć bazę wktórej po kwartakordzie następuje kwadrat jako kwartakord, ztego kwadratu formuje się tangentakord i rezolwuie się w tonacyi dur albo mol.

Dasselbe bitte ich in verschiedenen Tonarten und Formen auszuführen.

5. Aufgabe. Es ist eine Basis zu bilden, in welcher nach dem Quart-Accorde ein Quadrat folgt, dieses dann in den Tangent-Accord übergeht, und in einer Dur- oder Moll-Tonart aufgelöst wird.





Podobne bazy w róznych tonacyach i formach ułożyć proszę.
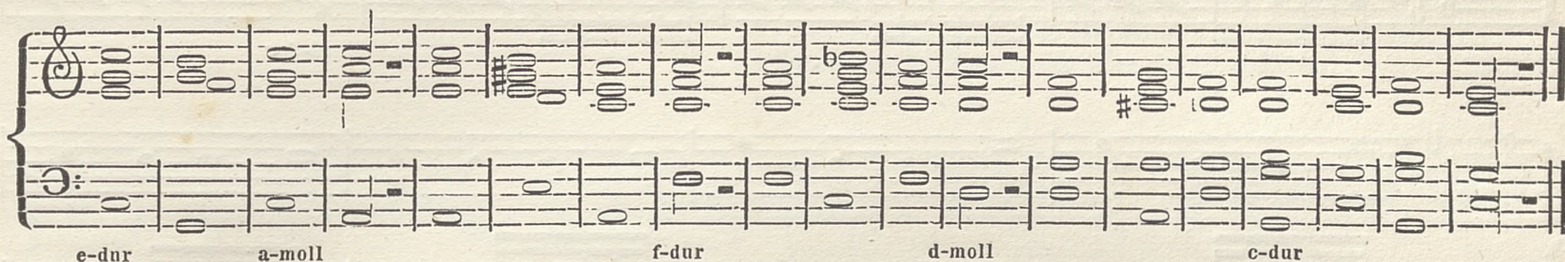
6. Zadanie. Z panującej C-dur przejść do spodniej me-

Ähnliche Bases wolle man in verschiedenen Tonarten und Formen bilden.

6. Aufgabe. Man gehe unmittelbar aus der herrschen-
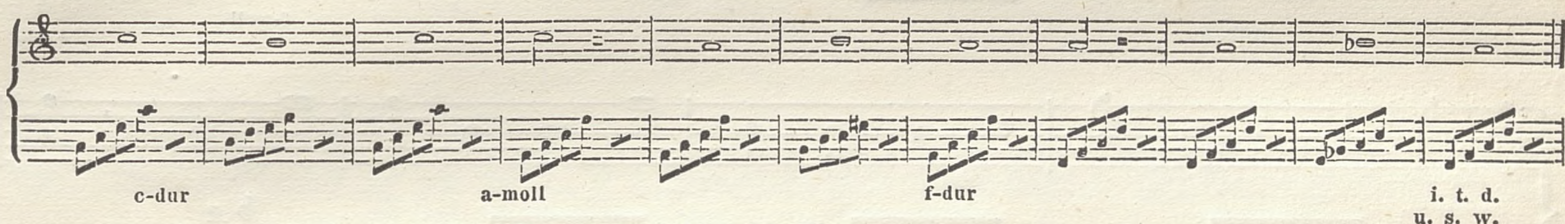
dyansy A-mol w prost, potém zakłada się kadencya do A-mol, ztąd do F-dur w prostpotém kadencya F-dur, ztąd, do D-mol w prost, ztąd wrócić się nazad do panującej tonacyi dur przez septakord.

den Tonart C-dur in A-moll über, füge dann die Cadenz moll dazu, gehe von da weiter in F-dur, und dann in D-moll, aus welcher letzten Tonart man mittelst des Sept-Accordes in die herrschende Tonart dur, zurückkehrt.



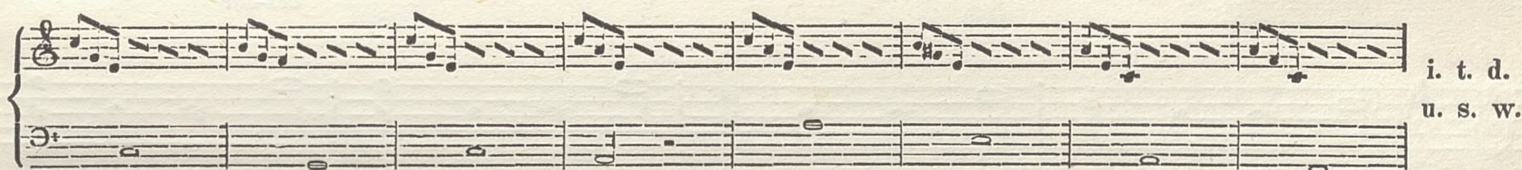
Toż samo proszę ułożyć w inszej formie; n. p. tak:

Dasselbe in einer anderen Form; z. B.
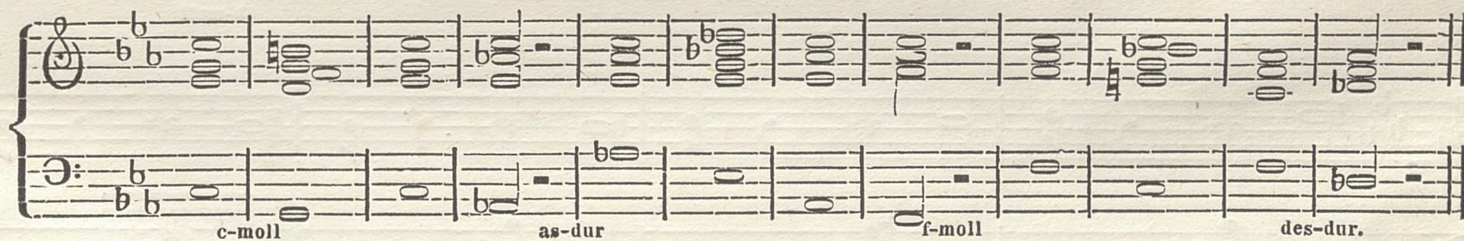


Albo toż samo tak:

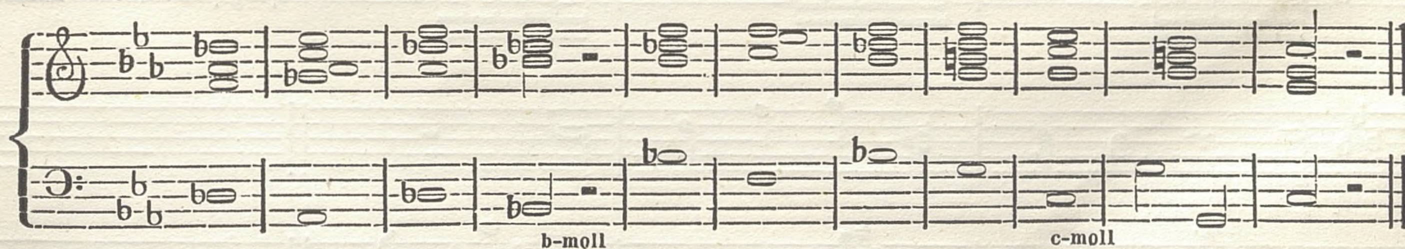
Oder dasselbe auf diese Art.



Podług powyższego zadania utworzyć bazą mol, tak jak tu następuje:

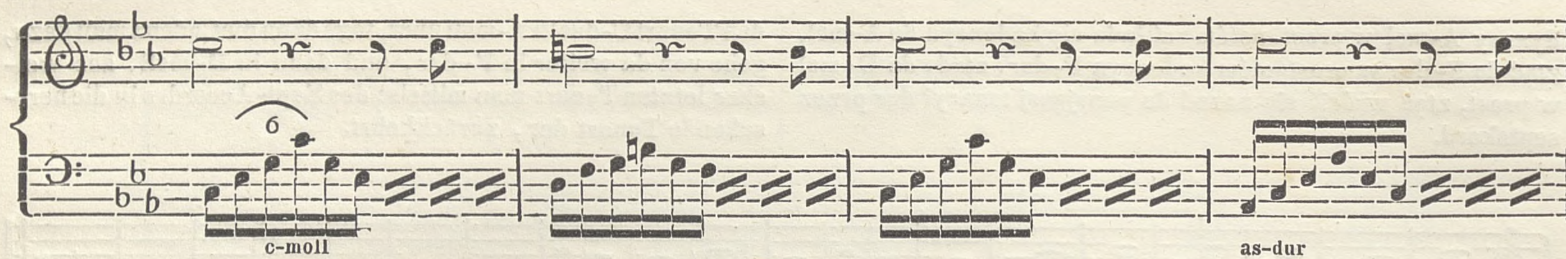
Nach dem Muster der obigen Aufgabe ist die Basis in moll auf folgende Art zu bilden.

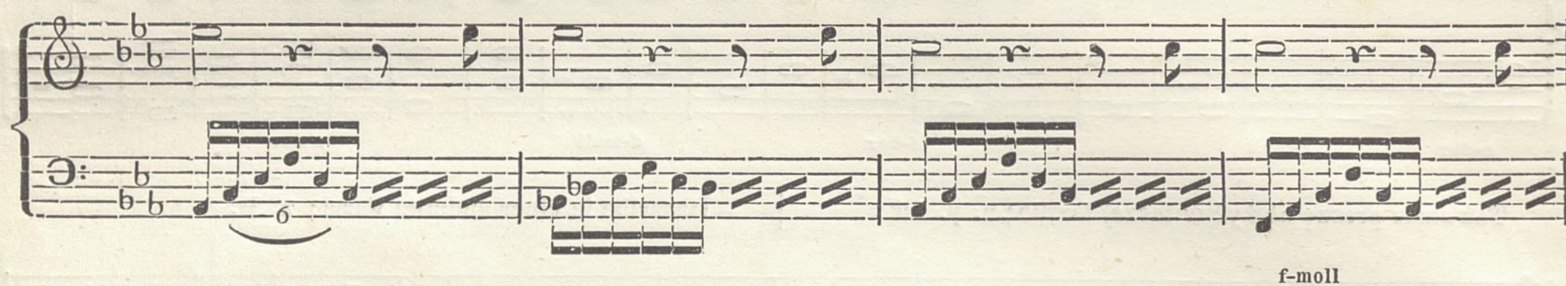


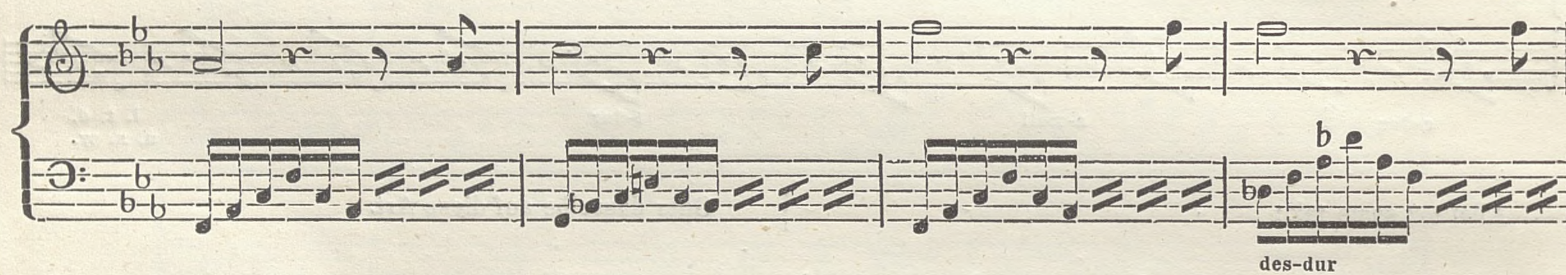


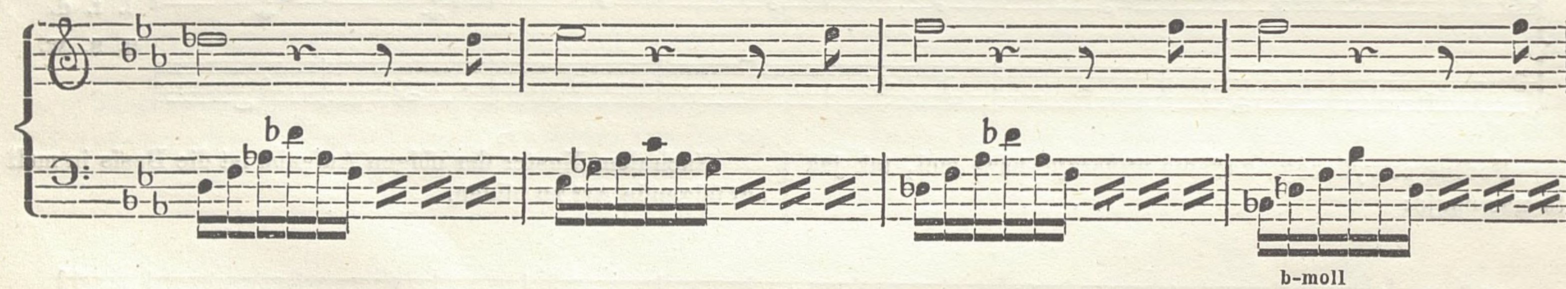
Tę bazę proszę w róznych formach wyrazić, n. p. tak:

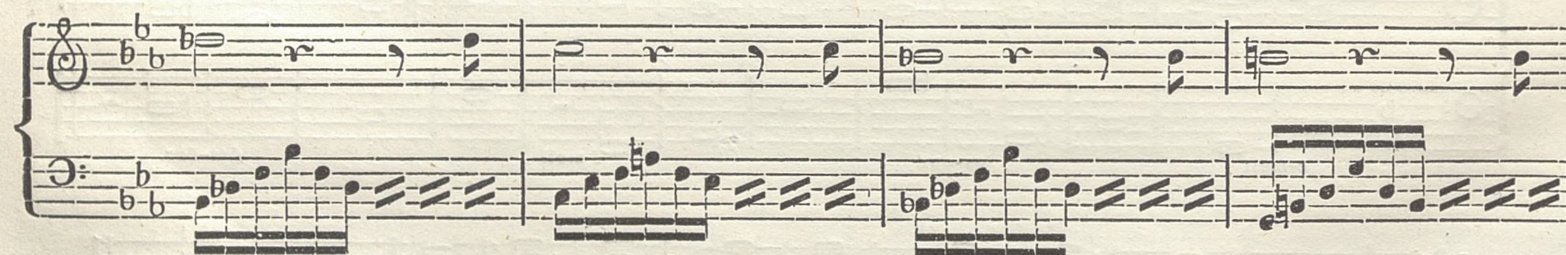
Diese Basis wolle man in einer anderen Form ausdrücken; z. B.
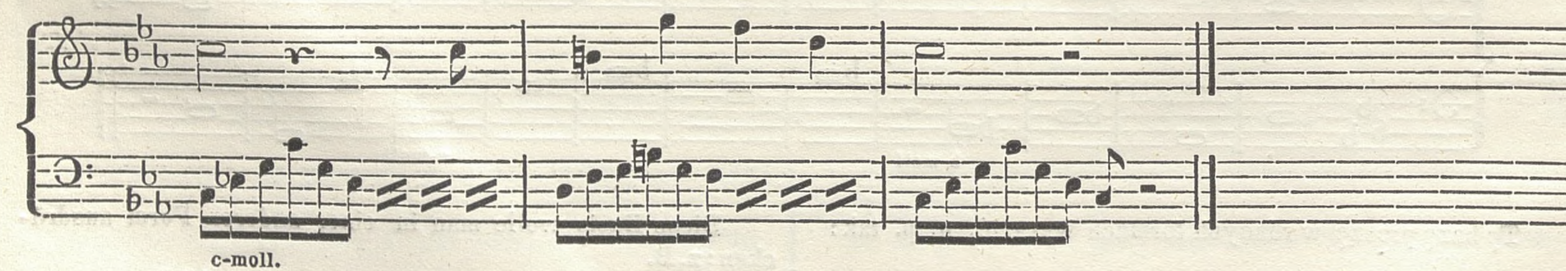

6
c-moll
as-dur


6
f-moll


des-dur


b-moll




c-moll.

7. Zadanie. Tyczące się przejść drogą wierzchnich medyansów do góry wprost. Z panującej C-dur przejść do wierzchniej medyansy E-mol, potém się zakłada kadencya, ztąd do G-dur wprost, potém kadencya, ztąd do H-mol wprost, potém kadencya, ztąd przez septakord do panującej tonacyi na powrot. Baza może się zaczynać od panującej tonacyi dur albo mol według upodobania.

7. Aufgabe. Es ist eine Basis im Fortschreiten nach den oberen Medianten zu bilden, d. i. man gehe aus der herrschenden Tonart C-dur in die obere Mediante E-moll mit der nachfolgenden Cadenz, von da in G-dur, mit der nachfolgenden Cadenz, dann in H-moll, mit der nachfolgenden Cadenz, und endlich von hieraus mittelst des Sept-Accordes in die herrschende Tonart zurück. Die Basis kann nach Belieben von der herrschenden Tonart dur oder moll beginnen.

c-dur e-moll g-dur

h-moll c-dur

To zadanie proszę w róznych tonacyach i formach ułożyć.

8. Zadanie. Z panującej C-dur, przejść przez wszystkie jej styczne w następującym porządku: C-dur, A-mol, F-dur, D-mol, G-dur, E-mol, i na powrot do C-dur. Wszystkie przejscia uskutecznić się mają przez septakordy charakterystyczne.

Diese Aufgabe ist in verschiedenen Tonarten und Formen durchzuführen.

8. Aufgabe. Man soll aus der herrschenden Tonart C-dur in alle ihre verwandten Tonarten in folgender Ordnung übergehen: C-dur, A-moll, F-dur, D-moll, G-dur, E-moll, und zurück in C-dur. Alle diese Übergänge sollen mittelst der characteristischen Sept-Accorde bewirkt werden.

c-dur a-moll f-dur

d-moll g-dur

e-moll c-dur

To zadanie proszę w inszym porządku i w inszych tonacyach, a nawet w innej formie ułożyć.

Podług tego samego zadania, z panującej tonacyi C-mol przejść przez styczne porządkiem następującym: C-mol, As-dur, F-mol, B-dur, G-dur, Es-dur, C-mol. Przejscia powinny się uskuteczniać przez septakordy; n. p. tak:

Auch diese Aufgabe mag in einer anderen Ordnung in verschiedenen Tonarten, und selbst in einer anderen Form ausgeführt werden.

Nach dieser Aufgabe gehe man aus der herrschenden Tonart C-moll durch die verwandten Tonarten in folgender Ordnung: C-moll, As-dur, F-moll, B-dur, G-dur, Es-dur, C-moll. Diese Übergänge sollen mittelst der Sept-Accorde geschehen; z. B.

c-moll as-dur f-moll
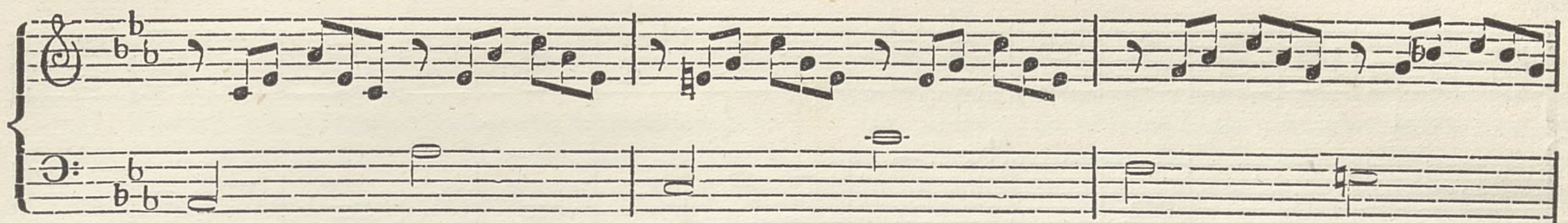
b-dur es-dur c-moll
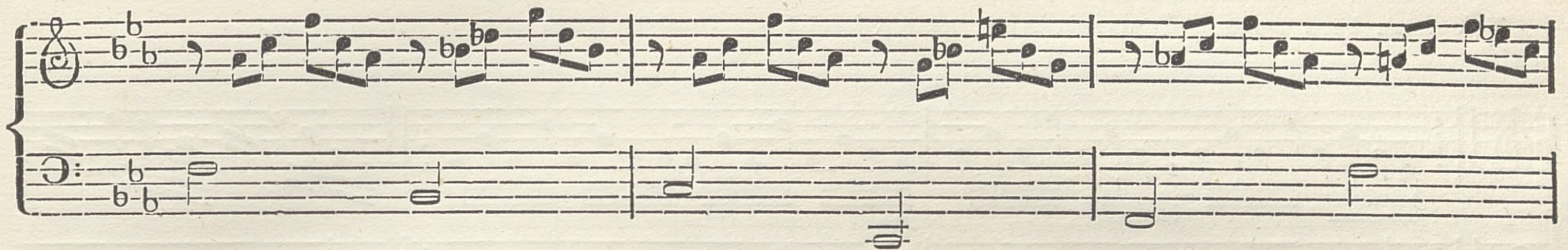
Tę bazę można w róznym porządku tonacyi i wróżny i formach ułożyć; n. p. tak:

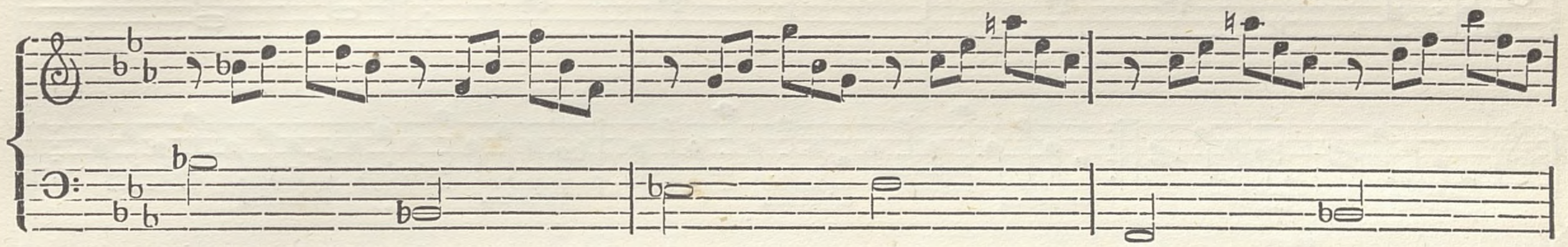
Diese Basis kann in einer verschiedenen Ordnung der Tonarten und in verschiedenen Formen gebildet werden; z. B.

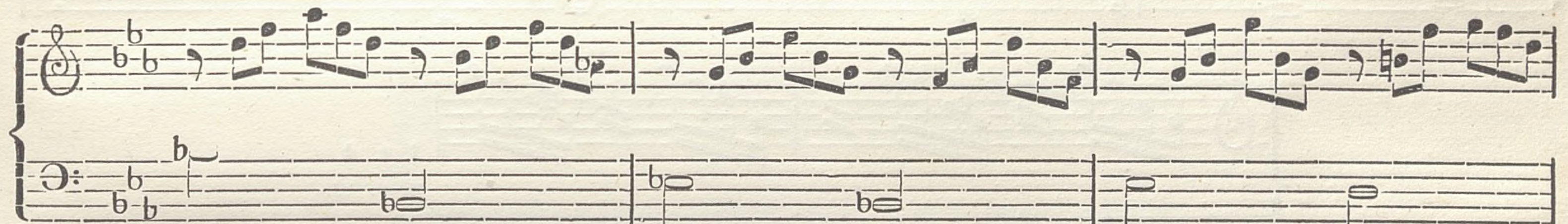
c-moll

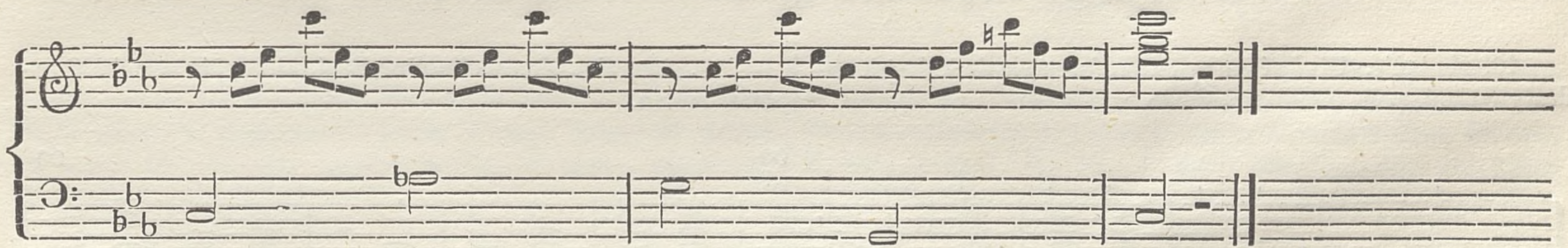
as-dur
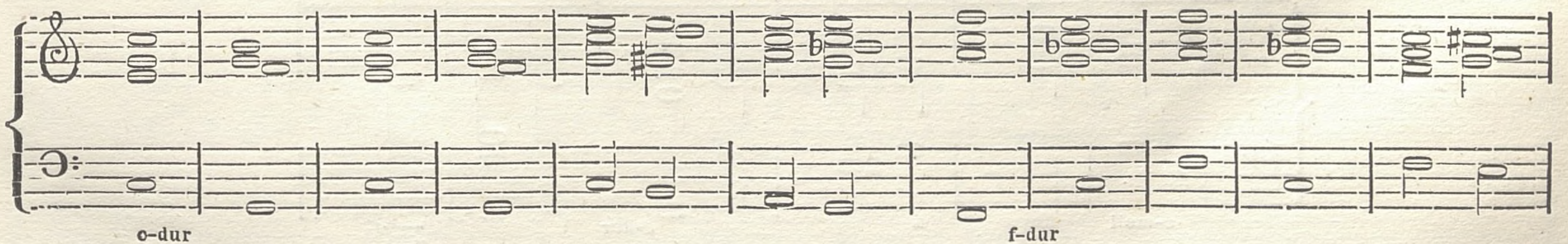










9. Zadanie. Z panuiącey tonacyi c-dur, przejść przez kilka tonacyi drogą spodnich mediansów na doł, to jest: c-dur, a-mol, f-dur, d-moll, b-dur, g-mol, es-dur, c-mol. Wszystkie przejścia mają się działać przez sept-akordy; n. p.

9. Aufgabe. Man soll aus der herrschenden Tonart C-dur im Fortschreiten nach den unteren Medianten durch einige Tonarten hinab übergehen, d. i. C-dur, A-moll, F-dur, D-moll, B-dur, G-moll, Es-dur, C-moll. Alle Übergänge geschehen durch Sept-Accorde.



b-dur g-moll es-dur c-moll

Taż sama baza może być wyrażona w następującej formie:

Dieselbe Basis in einer andern Form.

i. t. d.
u. s. w.

10. Zadanie. Ułożyć bazę czterofrazową do której kwadraty wchodzą.

10. Aufgabe. Man wolle eine Basis bilden, in welche Quadrate treten.

(x) (x)

c-dur g-dur

a-moll c-dur

Wtém zadaniu kwadraty pod (x) są jako kwartakordy pod (y) jako septakord z sextą małą.

11. Zadanie. Ułożyć bazę kilkofrazową wktórej przejścia działają przez kadencye odwrotne. Porządek modulacyi może być: C-dur, F-dur, D-mol, G-dur, E-mol, A-mol, C-dur

In dieser Aufgabe stehen die Quadrate unter (x) als Quart-Accorde, unter (y) als Sept-Accorde mit der kleinen Sexte.

11. Aufgabe. Es soll eine Basis von mehreren Phrasen gebildet werden, in welcher die Übergänge mittelst verkehrter Cadenzen geschehen; die Ordnung der Modulation kann seyn: C-dur, F-dur, D-moll, G-dur, E-moll, A-moll, C-dur.

12. Zadanie. Ułożyć bazę harmoniczną modulującą, od C-dur, przez A-mol, F-dur, D-mol, B-dur, G-mol, Es-dur dragą spodnich medyansow, aź do C-mol. Przejścia dzieją się przez kwartakordy ztercyą wielką lub małą, stosownie do swych tonacyi dur albo mol.

12. Aufgabe. Es ist eine harmonische Basis aufzustellen, in welcher die Tonarten fortschreitend nach den unteren Medianten moduliren, d. i. von C-dur in A-moll, F-Dur, D-moll, B-dur, G-moll, Es-dur, C-moll. Die Übergänge geschehen mittelst der Quart-Accorde mit der grossen oder kleinen Terz übereinstimmend mit ihren Tonarten.

7 g-mol 4 3 es-dur 4 3

c-mol

13. Zadanie. Ułożyć bazę wktórej panująca C-dur do swojej medyansy mol przez osiem skonkatenowanych septakordow w kwintinterwallowym z wiązku zostających, moduluje.

13. Aufgabe. Es ist eine Basis zu bilden, in welcher die herrschende Tonart C-dur in ihre untere Mediante moll durch acht in der Quint-Intervall-Verbindung verkettete Sept-Accorde modulirt.

7 7 7 7 7 7 7 7

a-mol

Tę bazę w różnych figurach ułożyć można, zkąd przyjemne passaże wynikną.

14. Zadanie. Ułożyć bazę wktórej panująca C-dur przez swoje styczne moduljue; każde przejscie ztych uskutecznia się przez sześć skonkatenowanych septakordów w związku tercinterwallowym, to się rozumi raz tercyi wielkiej drugi raz malej na przemiany.

Diese Basis kann in verschiedenen Figuren dargestellt werden, woraus angenehme Passagen entstehen.

14. Aufgabe. Es ist eine Basis zu bilden, in welcher die herrschende Tonart C-dur durch ihre verwandten Tonarten modulirt, und wo jeder Übergang durch sechs verkettete Sept-Accorde in der Terz-Intervall-Verbindung geschieht, d. h. abwechselnd mit der grossen und kleinen Terz.

c-dur 7 7 7 7 7 7 g-dur

7 7 7 7 7 7 7 7 7

7 7 7 7 7 7 7 7 ♭

c-dur

Tę bazę w rożnych figurach i tonacyach ułożyć proszę.

15. Zadanie. Ułożyć bazę wktórej panujaca C-dur przez swoje styczne moduluje. Każde przejście uskutecznia się przez konkatenacya kwadratów i septakordów na przemiany.

Diese Basis ist in verschiedenen Tonarten und Formen auszudrücken.

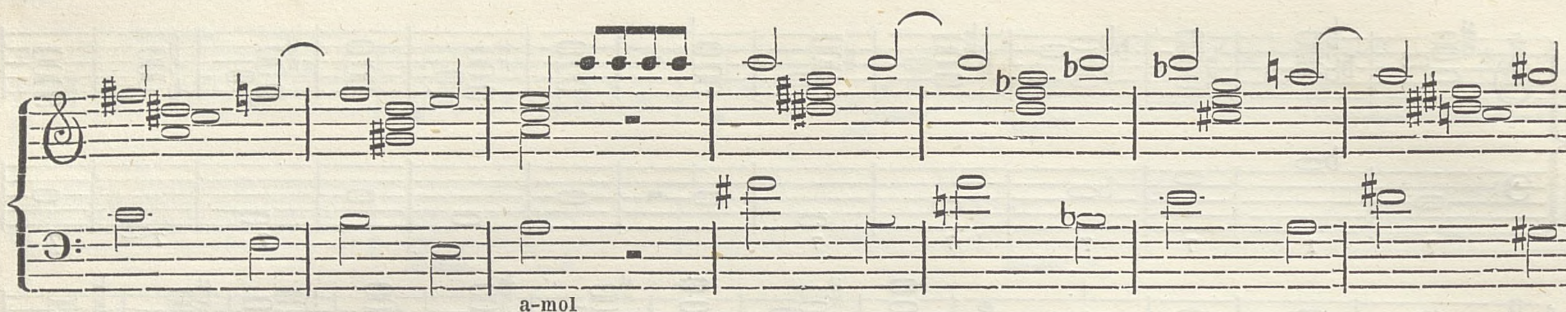
15. Aufgabe. Es ist eine Basis zu bilden, in welcher die herrschende Tonart C-dur durch ihre verwandten Tonarten modulirt, und wo jeder Übergang durch die abwechselnde Verkettung der Quadrate und der Sept-Accorde geschieht.
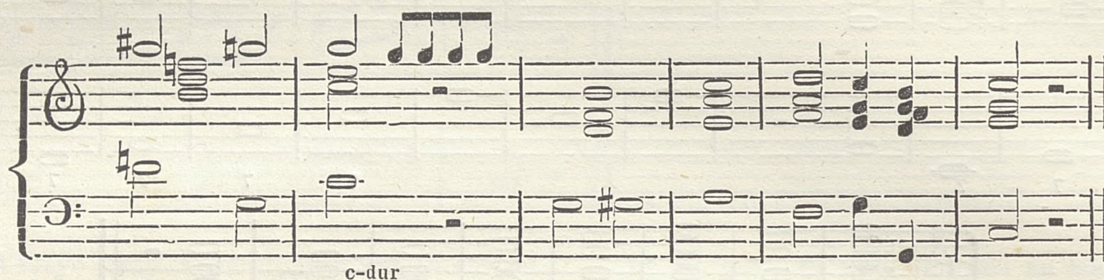
c-dur

d-mol

e-mol
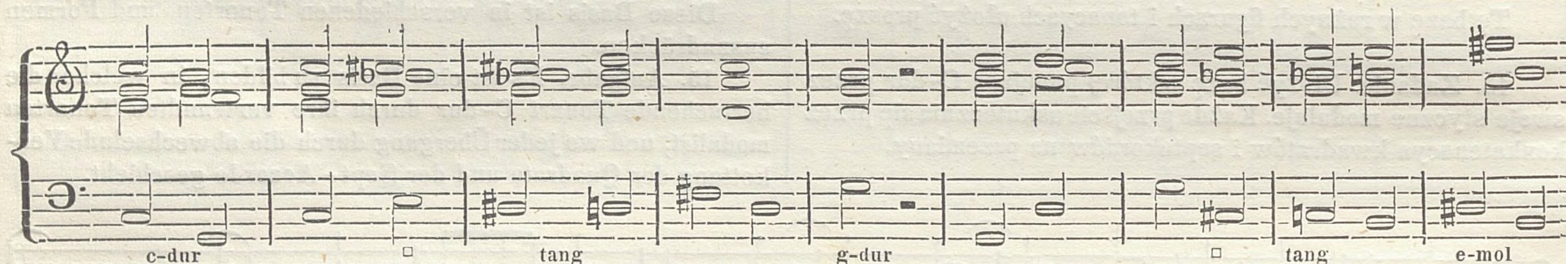
f-dur
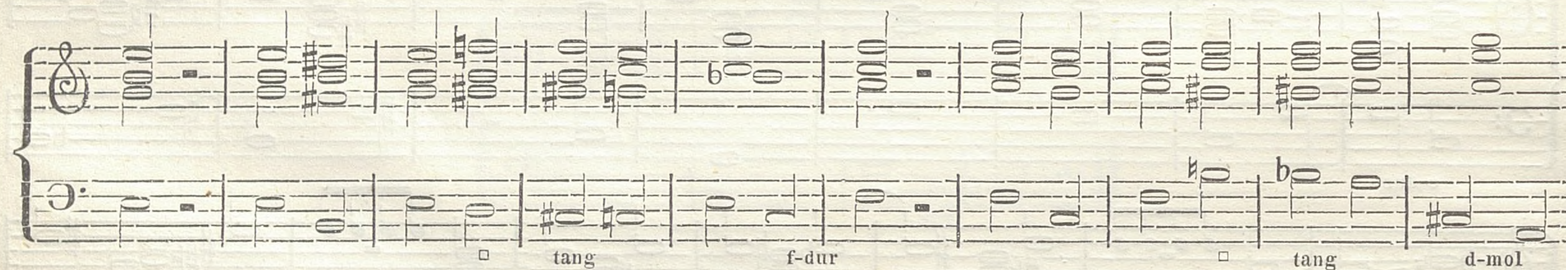


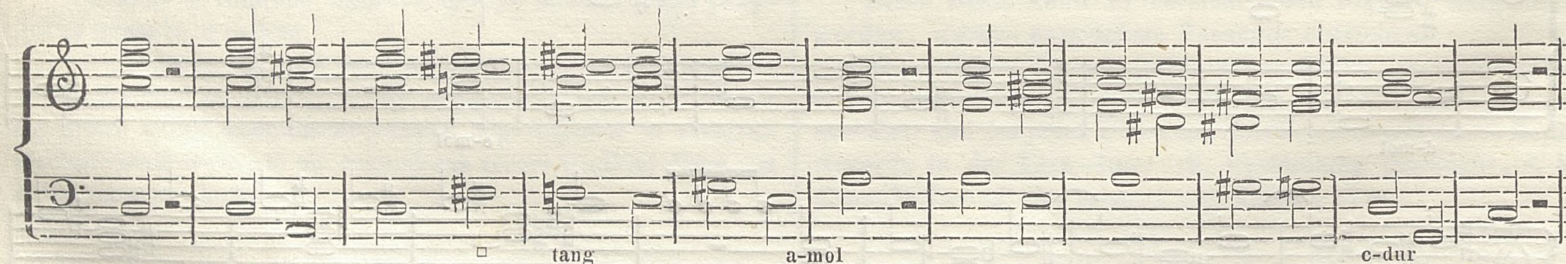


16. Zadanie. Ułożyć bazę wktórej panująca C-dur przez swoje styczne tonacye moduluje, wszystkie przejścia odbywają się przez tangentakordy.

16. Aufgabe. Es ist eine Basis zu bilden, in welcher die herrschende Tonart C-dur durch ihre verwandten Tonarten modulirt, und alle Modulationen durch Tangent-Accorde geschehen.

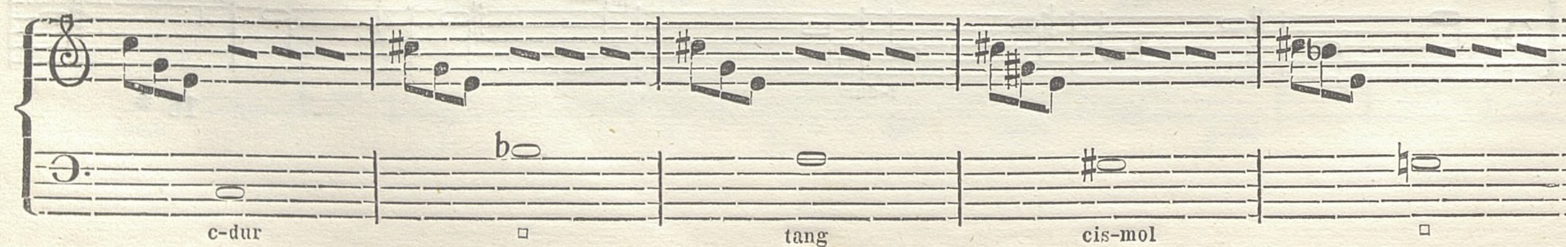






Podług tego samego zadania, baza winszej formie.

Nach dieser Aufgabe die Basis in einer andern Form.



tang b-mol tang g-mol

tang e-mol tang

c-dur

Ztych zadń wyrozumieć można jak wielokrotne bazy harmoniczne według umyślonego planu ułożyć można, niechaj więc ciekawy uczeń takowe wróżnych figurach układać probuje. Teraz zobaczmy jak bazy harmoniczne z podanych melodyi wyprowadzać należy.

Aus diesen eben angeführten Aufgaben kann ersehen werden, auf wie vielfache Art die harmonischen Basen nach einem bestimmten Plane gebildet werden können, die der Lernbegierige in verschiedenen Tonarten und Figuren auszudrücken versuchen wolle. Gegenwärtig wollen wir sehen, wie die harmonische Basis aus einer gegebenen Melodie abgeleitet werde.

Rozdział drugi.

O wyprowadzeniu bazy harmonicznej z melodyi podanej.

§. 79. Reguły.

Wyprowadzenie bazy harmonicznej z melodyj podanej nic inszego niejest jak dobranie akordów do tonów jej i ustawienie ich w porządku przynależytym. Tu winien jestem uprzedzić że wyprowadzenie bazy harmonicznej z melodyi nie jest tož samo co ułożenie kontrapunktu o którym pozniej mówić będziemy. Pomiędzy wyprowadzeniem bazy harmonicznej i utworzeniem kontrapunktu, jest ta roznica, że wyprowadzając bazę, na nic się więcej nieoglądamy, tylko aby akordy tonom melodyi odpowiadały tudzież aby w swoim przepisanym zostawały porządku, kiedy zaś wynalezioną bazę stosownie do charakteru melodyi w rózne rozrabiamy formy, to działanie nazywa się własciwy kontrapunkt. Ztąd baza harmoniczna jest fundamentem czyli grubym materyałem, zktórego się róznej formy kontrapunkta rozwijają.

Ponieważ melodye podane sktórych bazę harmoniczną wyprowadzać mamy bardzo z rozmaitych i prawie nie określonych składają się form, a przytym jedne i też same tony melodyi rożne akordy przyjąć mogą, przeto ten przedmiot nie jest bez trudności, dla którego załatwienia, następujące zasady posłużyć mogą.

Zweyter Abschnitt.

Von der Entwicklung der harmonischen Basis aus einer gegebenen Melodie.

§. 79. Regeln.

Die Entwicklung der harmonischen Basis aus einer gegebenen Melodie bestehet in nichts anderem, als in dem Auffinden der zu den Tönen der Melodie gehörigen Accorde, und in der passenden Anordnung derselben. Hier muss vorläufig bemerkt werden, dass die Entwicklung der harmonischen Basis mit dem Contra-Puncte, von welchem später gehandelt wird, nicht ein und dasselbe sey. Der Unterschied zwischen der Entwicklung der harmonische Basis und dem Contra-Puncte bestehet darin, dass wir bey der ersten nur darauf sehen, damit die Accorde den Tönen der Melodie entsprechen, und in der vorgeschriebenen Ordnung stehen; da hingegen die Durchführung der gefundenen Basis durch verschiedene dem Character der Melodie entsprechende Formen der Contra-Punct genannt wird. Daher ist die harmonische Basis die Grundlage oder der grobe Stoff, aus welchem Contra-Puncte von verschiedenen Formen hervorgehen.

Da die gegebenen Melodien, aus welchen die harmonische Basis entwickelt werden soll, aus sehr verschiedenartigen, ja unzähligen Formen zusammen gesetzt sind, und zudem die einen und dieselben Töne der Melodie verschiedene Accorde annehmen können; so ist dieser Gegenstand nicht ohne Schwierigkeit, zu deren Hebung nachstehende Regeln dienen mögen.

1. Tę melodyą z której bazę harmoniczną wyprowadzać mamy trzeba dobrze zrozumieć, jej zarysy, frazy, a nadewszystko jej kadencye rozpoznać.

2. Dodając akordy do tonów melodyi nienależy ich brać pojedyńczo lecz zawsze w kadencyonalnym związku, jako bowiem liter alfabetu pojedyńczo uważanych bez połączenia ich w słowa rozumieć niemożna, tak też równie i tony bez związku kadencyonalnego niemają znaczenia. W jakim związku tony melodyi zostają, w takiem też i akordy im odpowiadające znajdować się muszą.

3. Akordy z natury swojej są ociężałe, niemogą po sobie tak prędko biegnąć jak tony melodyi, przeto jeżeli melodya tak jest powolna że do każdego tonu jej osobny akord dodać można, wtym razie trzeba uważać wjakie kadencye tony melodyi są powiązane, wtakie same i akordy im odpowiadające wiązać nalezy.

4. Jeżeli melodye tak są prędkie że do każdej noty jej osobnego akordu dodać niemożna, wtym razie dwie, trzy, lub więcej not na jeden akord scięgać i wkadencye szykować należy. Chcąc więc tę sztukę porządnym objaśnić sposobem, zobaczmy w przód jak akordy do tonów melodyi powolnej, której każda nota osobny otrzymuje akord dokładać należy, a potém gdy dwa, trzy, lub wieęcej tonów wieden się ścągają akord. Pierwsze nazywa się harmonizowanie melodyów powolnych nota w notę, — drugie jest harmonizowanie, dwoch lub więcej nót jednym akordem.

§. 80. I. O harmonizowaniu melodyi powolnych nota w notę.

Harmonizowanie melodyi powolnych nota w notę natém zależy, aby do każdej noty dodawane akordy w kadencye powiązane były i kolejną swoję porządkowość zachowały.

Dla załatwienia tego przedmiotu, całą tę naukę przedstawię praktycznie. Wystawiam tu skalę diatoniczną i chromatyczną jako melodye pierwotne, te na rózny sposób harmonizowane służyć nam będą za wzór jak rózne insze melodye nota w notę harmonizować należy. Najpierwej więc okażę harmonizowanie skali diatonicznej a potém chromatycznej.

§. 81. O harmonizowaniu skali diatonicznej nota w notę.

Skalę diatoniczną dwoistym sposobem harmonizować można nota w notę, prostym i modulacyinym. Jeżeli do harmonizowania tonów skali, używają się tylko akordy panującej tonacyi, wtenczas jest proste, jeżeli zaś do tego oprócz akordów tonacyi panującej także i stycznej tonacyi wchodzą, nazywa się harmonizowanie modulacyi ne.

1. Zuerst muss die Melodie, aus welcher die harmonische Basis entwickelt werden soll, wohl erkannt, und ihre Abschnitte, Phrasen, und vor allem ihre Cadenzen unterschieden werden.

2. Indem man zu den Tönen der Melodie Accorde hinzufügt, müssen diese nicht einzeln, sondern in der Cadenz-Verbindung betrachtet werden; denn so wie Buchstaben des Alphabeths einzeln, ohne Verbindung in Worte betrachtet, keine Bedeutung haben, so haben auch Töne ohne Cadenz-Verbindung keine Bedeutung. In welcher Verbindung daher die Töne der Melodie stehen, in derselben Verbindung müssen sich auch die ihnen entsprechenden Accorde befinden.

3. Die Accorde sind ihrer Natur nach schwerfällig, und können nicht so schnell wie die Töne der Melodie nach einander folgen, beweget sich daher die Melodie so langsam, dass man mit einem jeden ihrer Töne einen eigenen Accord verbinden kann, so kommt hier zu beachten, dass, in welcher Cadenz die Töne der Melodie verbunden sind, auch die ihnen entsprechenden Accorde in derselben Cadenz verbunden werden müssen.

4. Bewegt sich aber die Melodie so geschwind, dass man nicht eine jede Note mit einem eigenen Accorde verbinden kann, so müssen in diesem Falle zwey, drey oder mehrere Noten in einen Accord zusammen gezogen, und zu einer Cadenz vereinigt werden. Um in dieser Lehre in gehöriger Ordnung vorzugehen, wollen wir zuerst sehen, auf welche Art mit den Tönen einer langsamen Melodie, von denen ein jeder einen eigenen Accord annimmt, Accorde verbunden, und dann, wie zwey, drey oder mehrere Töne einer Melodie in einem Accord zusammen gefasst werden. Das erste Verfahren nennt man die Harmonisirung der langsamen Melodien Note für Note; das zweyte die Harmonisirung mehrerer Noten durch einen Accord.

§. 80. I. Von der Harmonisirung der langsamen Melodien Note für Note.

Die notenweise Harmonisirung der langsamen Melodien bestehet darin, dass die einer jeden Note beygegebenen Accorde in einer Cadenz-Verbindung stehen, und ihre Reihenfolge beobachten.

Zur leichteren Auffassung dieses Gegenstandes soll diese ganze Lehre practisch abgehandelt werden. Wir lassen hier die diatonische und die chromatische Leiter als Stamm-Melodien vorangehen, welche auf verschiedene Weise harmonisirt, uns als Muster dienen werden, wie andere verschiedenartige Melodien notenweise harmonisirt werden sollen. Wir fangen mit der Harmonisirung der diatonischen Leiter an, und lassen die Harmonisirung der chromatischen nachfolgen.

§. 81. Von der notenweisen Harmonisirung der diatonischen Leiter.

Die Harmonisirung der diatonischen Leiter geschieht auf zweyerley Art, einfach und modulirend. Bedient man sich zur Harmonisirung der Leiter bloss der Accorde der herrschenden Tonart, so nennt man dieses eine einfache, nimmt man aber zu diesem Verfahren nebst der Accorde der herrschenden Tonart auch die Accorde der verwandten Tonarten zu Hülfe, so nennt man dieses eine modulirende Harmonisirung.

A. Harmonizowanie skali proste.

Jeżeli do harmonizowania skali dwa akordy, to jest tonikalny i septakord weźniemy, wypadnie jej harmonia tak:

A. Einfache Harmonisirung der Leiter.

Wenn bey der Harmonisirung der Leiter zwey Accorde, der Tonical- und Sept-Accord, angewendet werden, so erhält sie folgende Gestalt.

Skala dur

7 6

Skala mol

♭7 6

Tu widzimy że wszystkie tony skali wharmonizowaniu pościągane są wkadencye.

Jeżeli do harmizowania skali, tonikalny septakord i kwartakord wezniemy, wypadnie tak:

Hier sehen wir, dass alle Töne der Leiter in der Harmonisirung in Cadenzen zusammengezogen werden.

Sind bey der Harmonisirung der Leiter der Tonical- der Sept- und Quart-Accord thätig, so ist solche folgender Art:

Skala dur
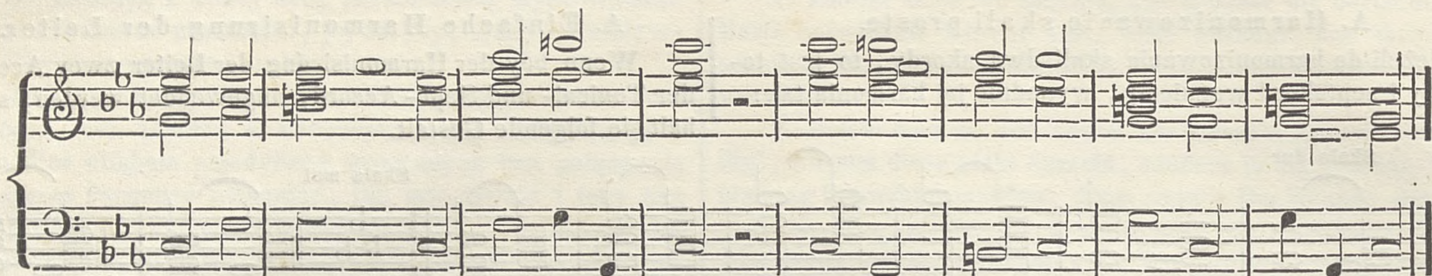
4 7 6

4 4 6

Tu kwartakord podług §. 41 stoi pomiędzy tonikalnym i septakordem.

Hier stehet, nach dem §. 41, der Quart-Accord zwischen dem Tonical- und dem Sept-Accorde.

Skala mol



Tu kwartakord mol zachowuje swoję rangę podług §. 41.
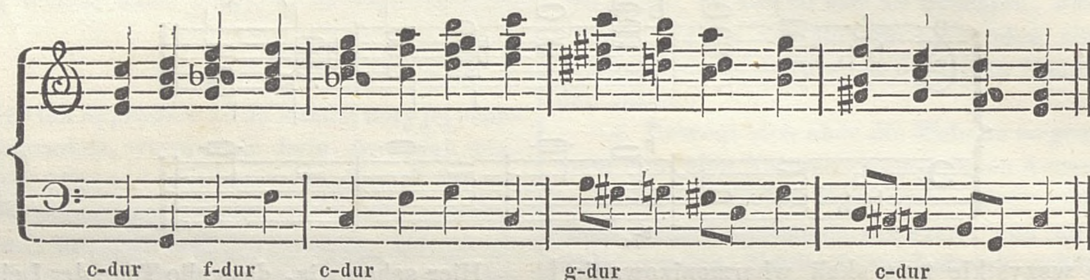
Hier behauptet der Quart-Accord moll, nach dem §. 41 seinen Rang.
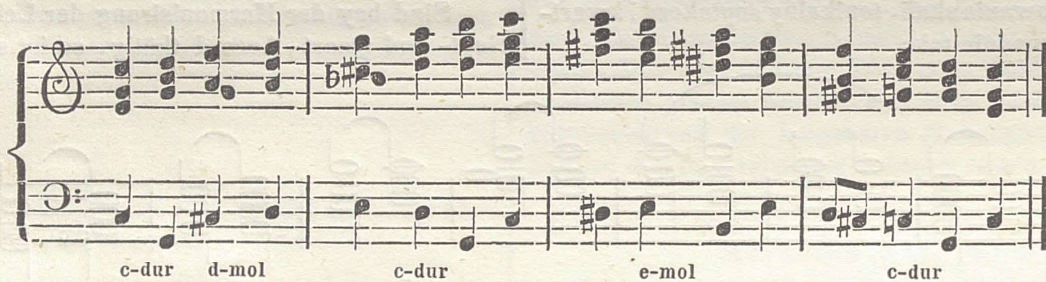
B. Harmonizowanie skali modulacyine.
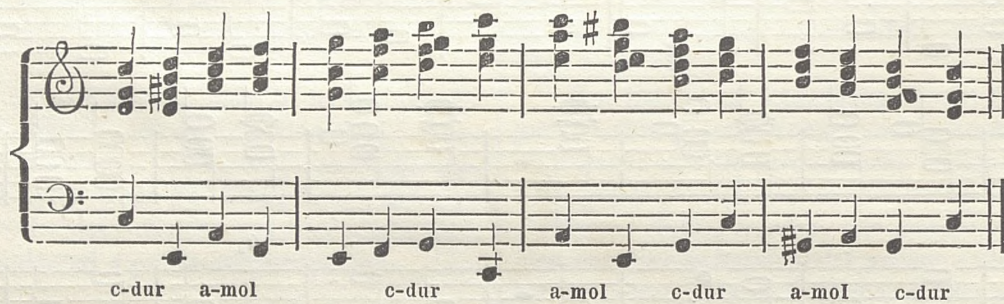
Skala dur z różnemi modulacyami.

B. Modulirende Harmonisirung der Leiter.

Die Leiter dur mit verschiedenen Modulationen.
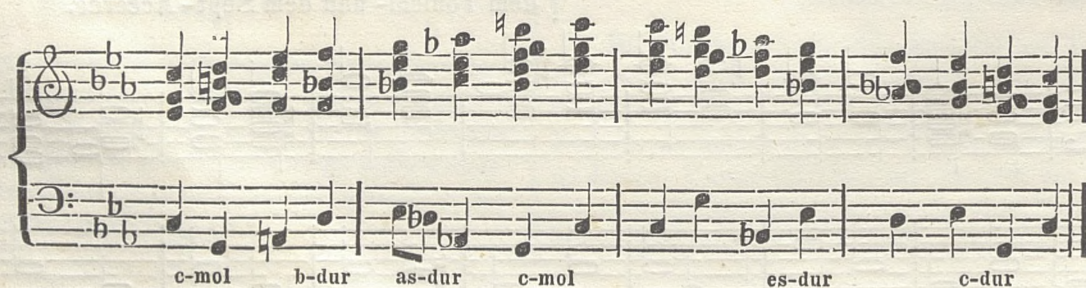


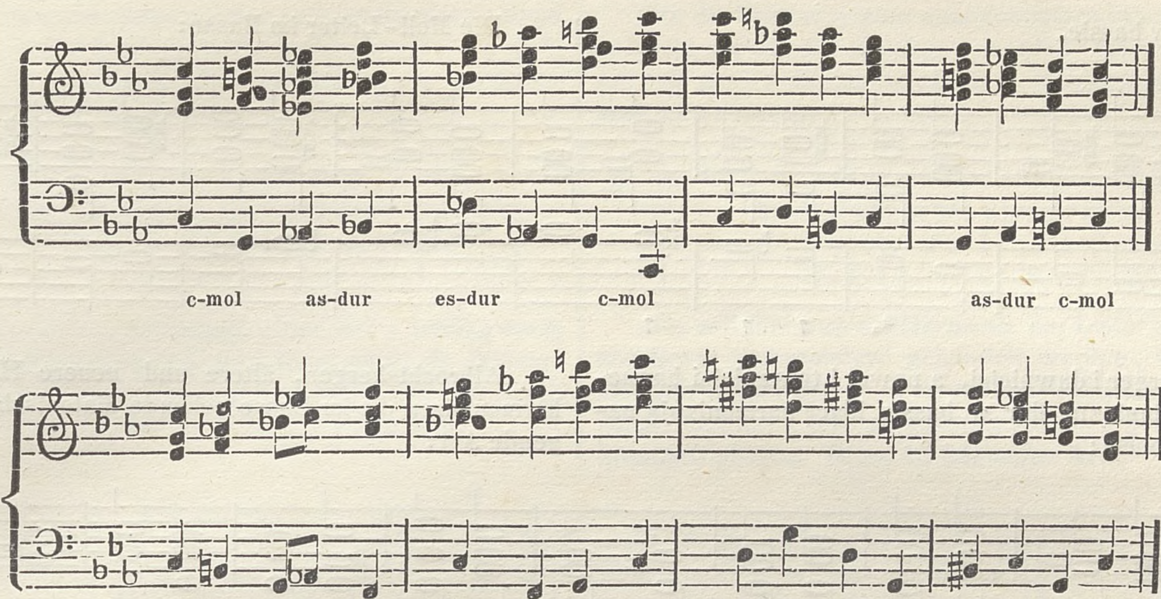




Skala mol z róznemi modulacyami.
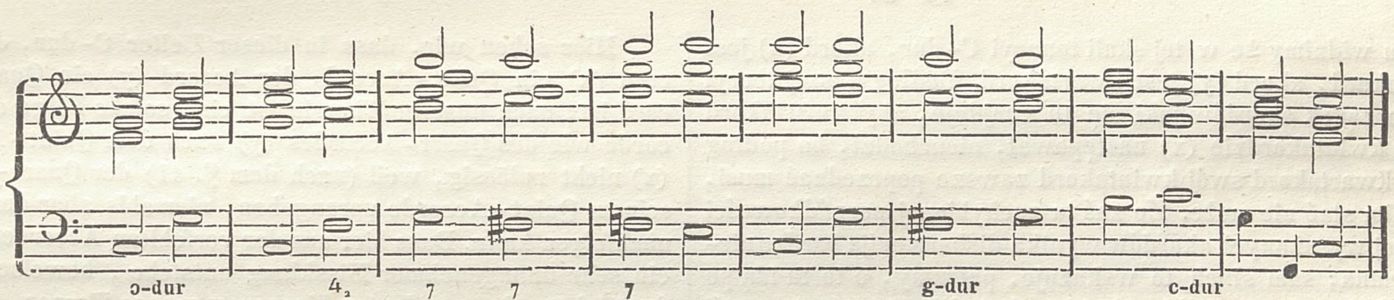
Die Leiter moll mit verschiedenen Modulationen.



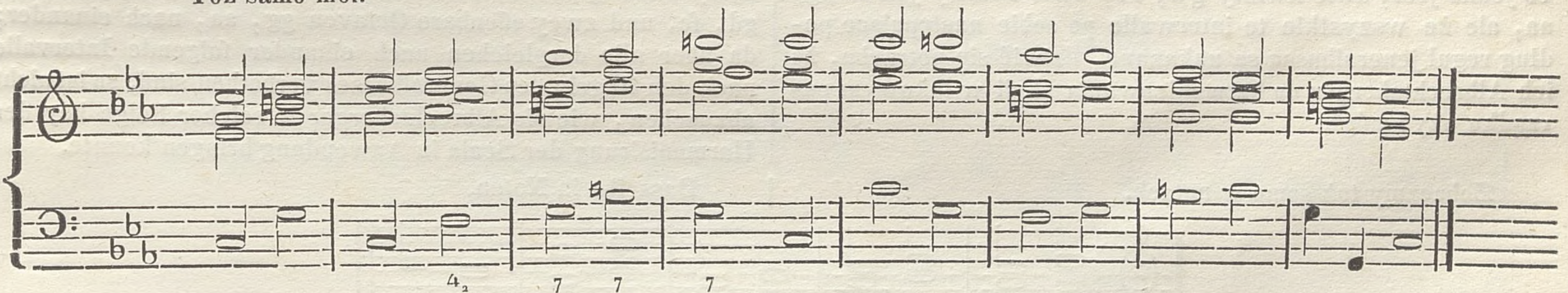


Skala dur harmonizowana przez konkatenacyą septakordów.

Die Leiter dur durch verkettete Sept-Accorde harmonisirt.



Tož samo mol.

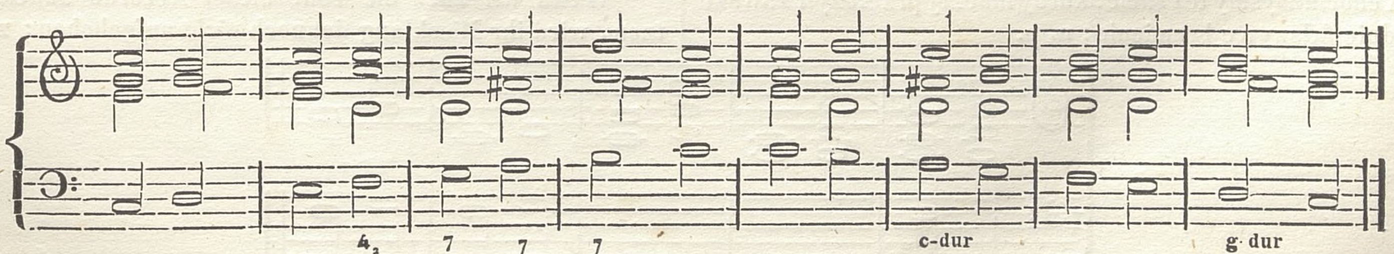


Tego jedynie sposobu użyć można do harmonizowania skali, gdy takowa idzie w bassie, akordy zaś jej odpowiadające, znajdują się w wiolinie; n. p.

Skala dur w bassie.

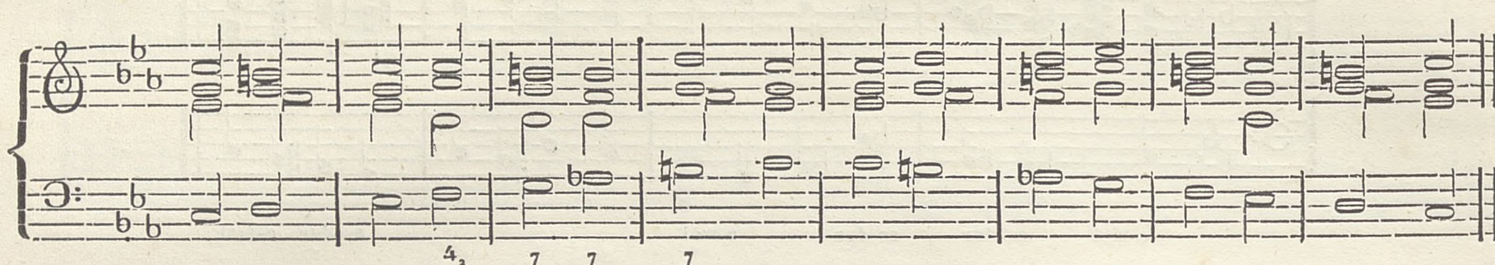
Nur diese Art, die Leiter zu harmonisiren, ist anwendbar, wenn ihre Töne im Bass, die Accorde aber in Violin stehen; z. B.

Die Dur-Leiter im Basse:



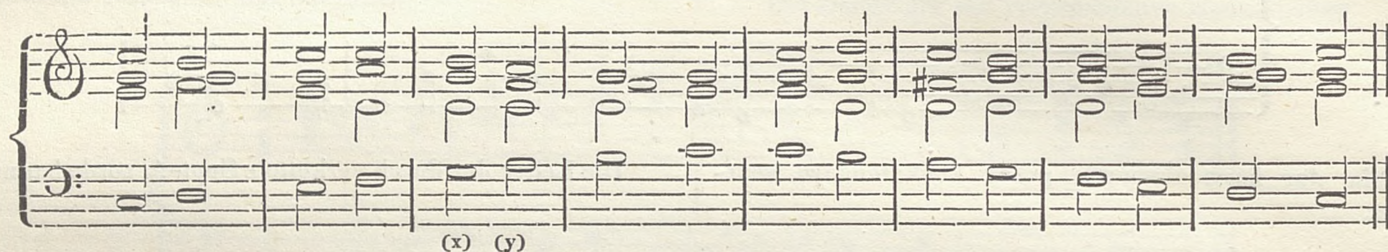
Skala mol w bassie.

Die Moll-Leiter im Basse:



Albrechtsberger i dawniejsi, a nawet i terazniejsi harmoniści, skalę diatoniczną dur w bassie idącą harmonizują następującym sposobem:

Albrechtsberger, ältere und neuere Harmonie-Lehrer harmonisiren die im Basse gehende diatonische Leiter auf folgende Art:
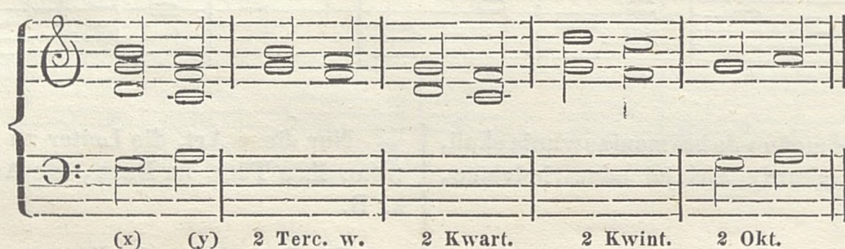


Tu widzimy że w tej skali tonacyi C-dur, akord (x) jest kwintakord, akord (y) jest kwartakord. Podług naszej teoryi taki porządek akordów jaki się tu znajduje, aby kwartakord (y) po kwintakordzie (x) następował, nieuchodzi, bo podług §. 41 kwartakord swój kwintakord zawsze poprzedzać musi, a po nim stać nie może. Że zaś tu zuchybionej porządkowości kolejnej wyrażonych akordów wynika disharmonija bardzo nieprzyjemna, sam słuch to wskazuje, patrzmy, o to tu idą po sobie dwie tercye wielkie gh, fa, dwie kwarty czyste, czyli co jedno jest, dwie kwinty gd, fc, dwie oktawy jawne gg, aa, ale że wszystkie te interwalle po sobie następujące podług reguł jeneralbassu są zakazane, dziwić się potrzeba, że ich Albrechtsberger do harmonizowania skali w takowym porządku użyć mógł.

Hier sehen wir, dass in dieser Leiter C-dur, der Accord (x) ein Quint-Accord, der Accord (y) ein Quart-Accord ist; nach unserer Theorie ist eine solche Folge der Accorde wie des Quart-Accordes (y) nach dem Quint-Accorde (x) nicht zulässig, weil (nach dem §. 41) der Quart-Accord seinem Quint-Accorde vorangehen, niemahls aber demselben nachfolgen kann. Dass hier aus der verfehlten Accorden-Folge ein sehr unangenehmer Missklang entstehe, beweiset selbst das Gehör, denn es lauten hier zwey grosse Terzen, gh, fa, zwey reine Quarten, oder was dasselbe ist, zwey Quinten, gd, fc, und zwey offenbare Octaven gg, aa, nach einander; da aber alle dergleichen nach einander folgende Intervalle nach den Regeln des Generalbasses verbothen sind, so ist nicht abzusehen, wie sie Albrechtsberger in solcher Folge bey der Harmonisirung der Scala in Anwendung bringen konnte.
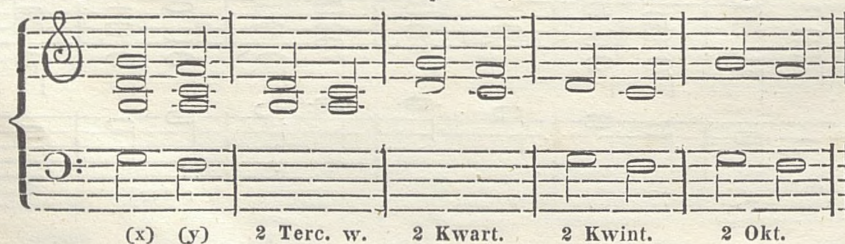
Zobaczmy toż samo w notach.

Dasselbe in Noten.



A chociażbyśmy też same akordy inaczej przełożyli zawsze wypadnie fałszywe brzmienie; n. p.

Wenn wir auch die Töne dieser Accorde anders versetzen, wird ihr Missklang dennoch nicht aufgehoben; z. B.



Ponieważ te okazane nieprzyjemne interwalle niezkądinąd pochodzą tylko z uchybienia porządkowości akordów (x y) *) ztąd wynika, że te akordy w skali powyższej, w porządku §. 41 okazanym trzymać się muszą.

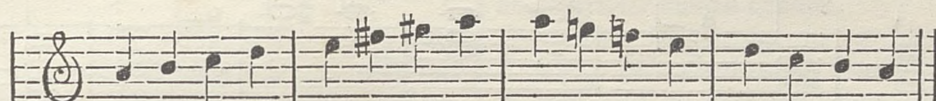
Da die hier bekannten unangenehmen Interwalle von nichts anderem als von der falschen Accorden-Reihe (x y) *) herrühren, so muss nothwendig die im §. 41 gegebene Rangordnung beobachtet werden.

§. 82. O harmonizowaniu skali mol, która ma sextę wielką in ascensu, in descensu zaś używa tonów swojej udzielnej spodniej med. dur.

§. 82. Von der Harmonisirung der Leiter moll, welche im Aufsteigen die grosse Sexte hat, und im Absteigen in die Tonart der untern Mediante dur modulirt.
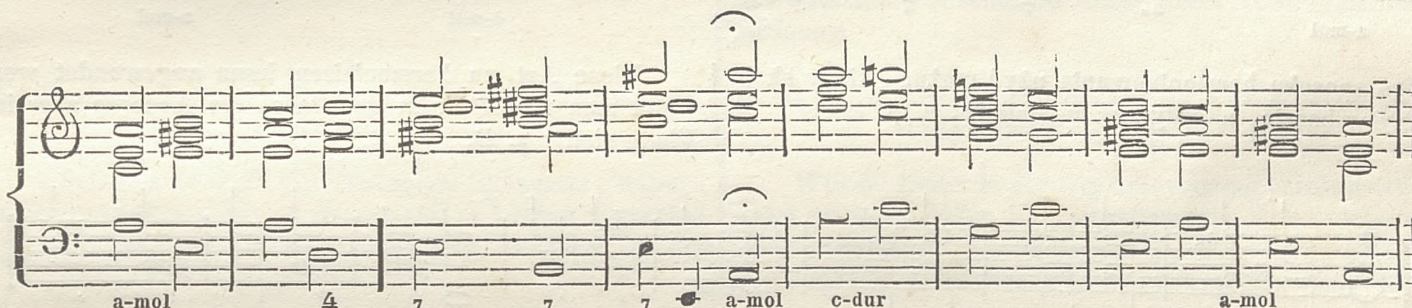
Tu okazuję z osobna harmoniją skali mol z wielką sextą in asc. gdyż takowej harmonisci jako łatwiejszej do śpiewania i do prędkich wyrazów sposobniejszej w swoich kompozycyach harmonicznych używać zwykli, która jest taka:

Es soll hier von der Harmonie der Leiter moll mit der grossen Sexte insbesondere gehandelt werden, weil die Harmonie-Lehrer eine solche in ihren Compositionen als die zum Gesange leichtere, und zu schnellen Sätzen geeignetere zu gebrauchen pflegen. Diese ist folgender Art:
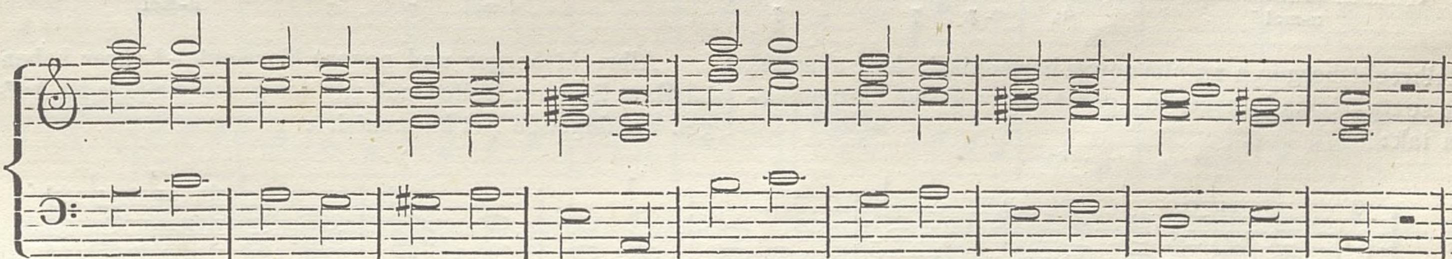


Tę skalę można harmonizować przez konkatenacyą septakordów tak:

Diese Leiter kann durch verkettete Sept-Accorde harmonisirt werden; z. B.



Albo in descensu inaczej.

Oder in descensu anders.

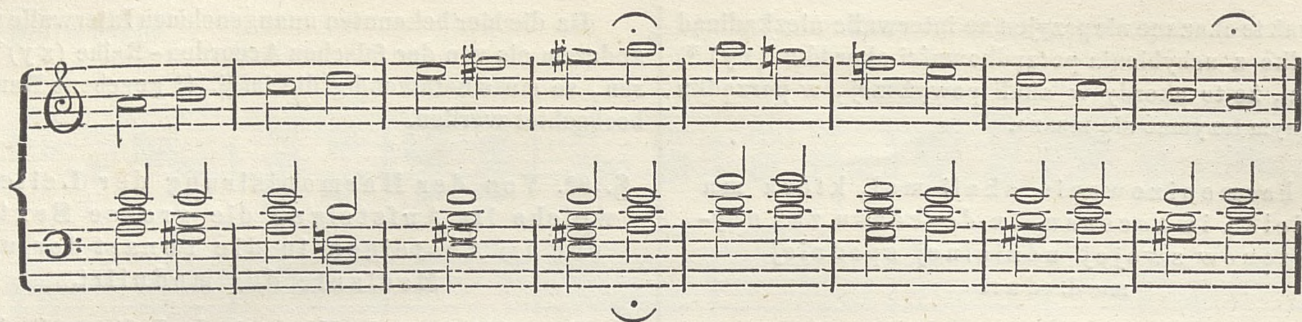


Też samę skalę można i naczej harmonizować, uważając sextę wielką jej in ascensu jako ton przemijający.

Dieselbe Leiter kann auch auf eine andere Art harmonisirt werden, indem man ihre grosse Sexte im Aufsteigen als einen übergehenden Ton betrachtet.
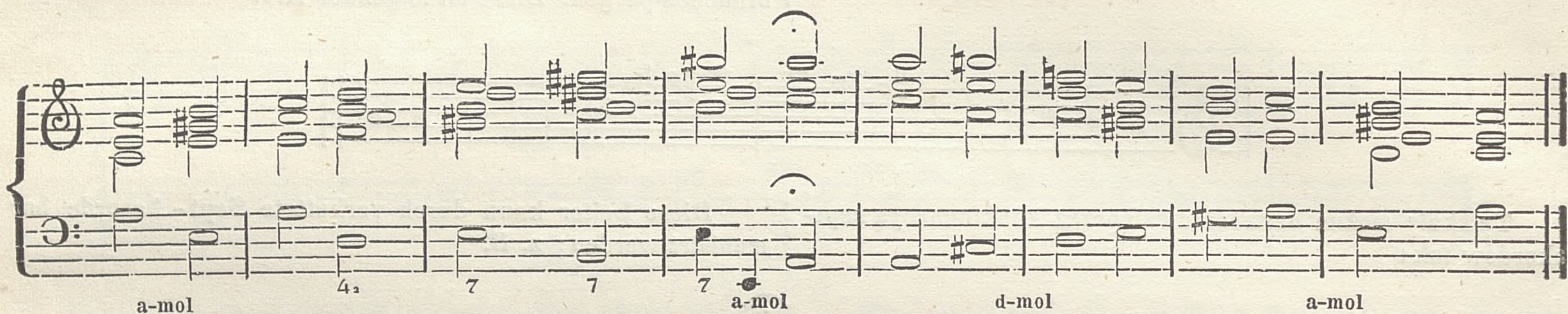
*) Ze dwie tercye wielkie po sobie nastepować niemogą tylko na przemiany raz wielka drugi raz mała, to wynika z harmonii trojtonu (§. 42). Ze zaś kwintom i kwartom tu wyrażónym po sobie następować niewolno, jest przyczyna bo podlug §. 41. całym akordom takowym w tym porzadku stac niewolno, a zatym i ich kwintom.

*) Der Grund warum zwey grosse Terzen nicht nacheinander folgen können, sondern bloss abwechselnd die grosse und kleine Terz, liegt in der Harmonie des Dreyklanges (§. 42). Dass die hier benannten Quinten und Quarten nach einander nicht folgen können, rührt von derselben Accorden-Reihe her; denn sobald die harmonische Ordnung der vorgezeigten Accorde verfehlt ist, ist auch die Folge der Quinten und Quarten derselben verfehlt.



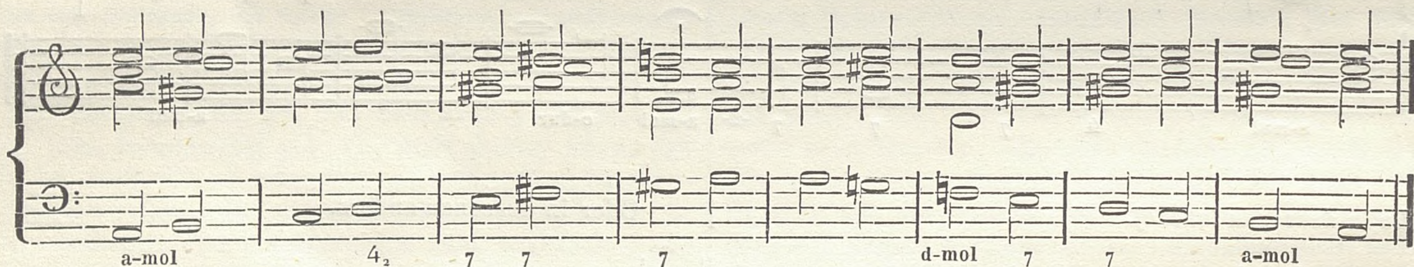
Też samę skalę można jeszcze inaczej harmonizować do spodniej dominansy D-mol, i wrócić się nazad do A-mol.

Dieselbe Leiter kann noch auf eine andere Art harmonisirt werden, indem man herunter steigend in die untere Dominante D-moll modulirt, und von da in A-moll zurückkehrt.
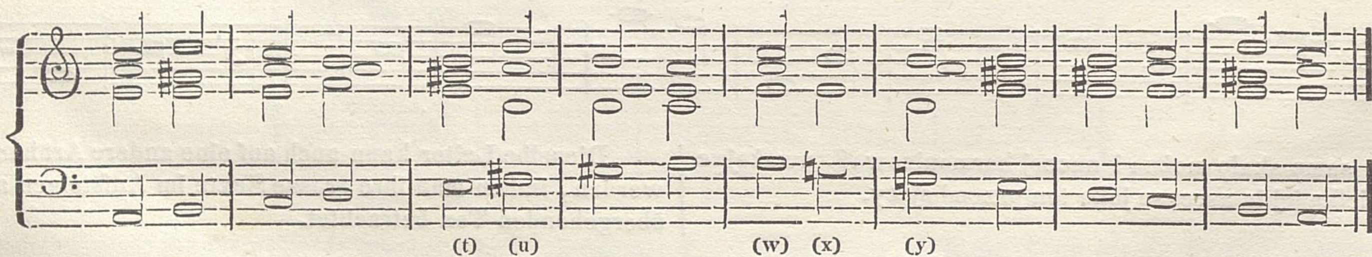


Tego sposobu harmonizowania użyć można, kiedy skalę położemy w bassie, akordy zaś w wiolinie, n. p. tak:

Diese Art zu harmonisiren kann angewendet werden, wenn man die Leiter in den Bass, die Accorde aber in den Violin stellt; z. B.



Albrechtsberger, a za nim nowsi harmoniści, skalę okazaną mol z sextą wielką in ascensu, położoną w bassie harmonizują nia tak:

Albrechtsberger und neuere Harmonie-Lehrer haben die im Bass liegende Leiter moll mit der grossen Sexte im Aufsteigen auf folgende Art harmonisirt:



W tej skali porządek akordów z naszą teoryą się nie zgadza, bo pod znakiem (t) septakord właściwej tonacyi A-mol rezolwuje się w obcym tonikalnym akordzie tonacyi D-dur (u) wktórym mu się rezolwować niewolno*), zkąd wypada rezolucya

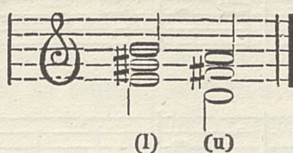
*) Septakordowi niewolno rezolwować się winszym tonikalnym akordzie tylko w swoim własnym albo tonacyi wyręczającej (§. 72).

Die in dieser Leiter vorkommende Ordnung der Accorde, stimmt mit unserer Theorie nicht überein, weil der unter dem Zeichen (t) stehende Sept-Accord A-moll nicht in seinem eigenen, sondern in dem der Tonart D-dur gehörigen Tonical-Accorde (u) aufgelöst wird*), wodurch die Auflösung sehr hart

*) Dem Septaccorde ist nicht gestattet, sich in einem andern Tonical-Accorde aufzulösen, ausser in seinem eigenen, oder dem Stellvertretenden (§. 72).

bardzo przykra, którą dwie jawne, zakazane kwinty eh, da po sobie idące udowadniają, tak:

wird, da zwey verbothene Quinten eh, da, beleidigend nach einander folgen, nähmlich:



Pódźmyż dalej; dwa następujące akordy (w) (x), z których (w) jest tonikalny A-mol, (x) jest tonikalny akord E-mol, niemogą obok siebie stać (§. 41) bo lubo ony są w kwint-interwallowym związku, jednakowoż że obydwa są mol, niemogą się w kadencyą złożyć a zatym ani obok siebie stać.

Pódźmyż dalej. Akord (y) jest kwartakord z sekundą z tonacyi A-mol, ten stoi po akordzie tonikalnym z tonacyi E-mol (x), ponieważ zaś kwartakord po obcym tonikalnym akordzie, a tym bardziej w sekund interwallu descendendo następować niemoże, dla tego rzeczone akordy (x) (y) źle po sobie idą. Zresztą złe brzmienie tych akordów nieporządek ich wskazuje.

Gehen wir weiter: die zwey nach einander folgenden Accorde (w x) von denen (w) der Tonical-Accord A-moll, (x) der Tonical-Accord E-moll ist, können nicht neben einander stehen, weil solche, wenn sie auch in der Quint-Intervall-Verbindung sich befinden, doch nicht (da sie beyde moll sind) zu einer Cadenz verbunden werden, und somit auch nicht neben einander stehen können.

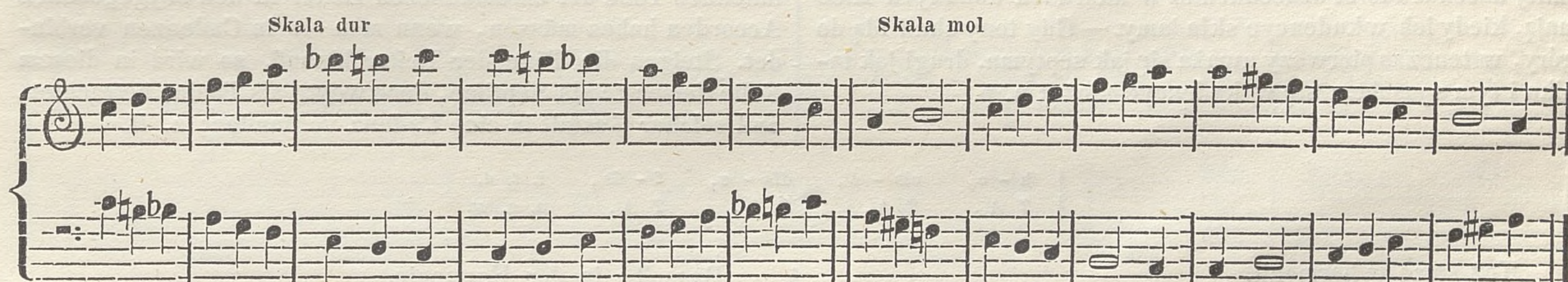
Ferner ist der Accord (y) ein Quart-Accord der Tonart A-moll, und steht nach dem Tonical-Accorde der Tonart E-moll (x); da aber ein Quart-Accord nach einem fremden Tonical-Accorde, und um so weniger in einem Secund-Intervalle descendendo folgen kann, so kann die Folge der genannten Accorde (xy) nicht anders als schlecht seyn. Endlich beweiset auch der schlechte Klang dieser Accorde ihre schlechte Ordnung.

§. 83. O skali przeciwległym sposobem harmonizowanej.

Harmonizowanie skali przeciwległym sposobem, najwyraźniej rozpoznać możemy w dwugłosie, w którym wierzchni i spodni głos przeciwległy diatoniczny mają kierunek, to jest tak:
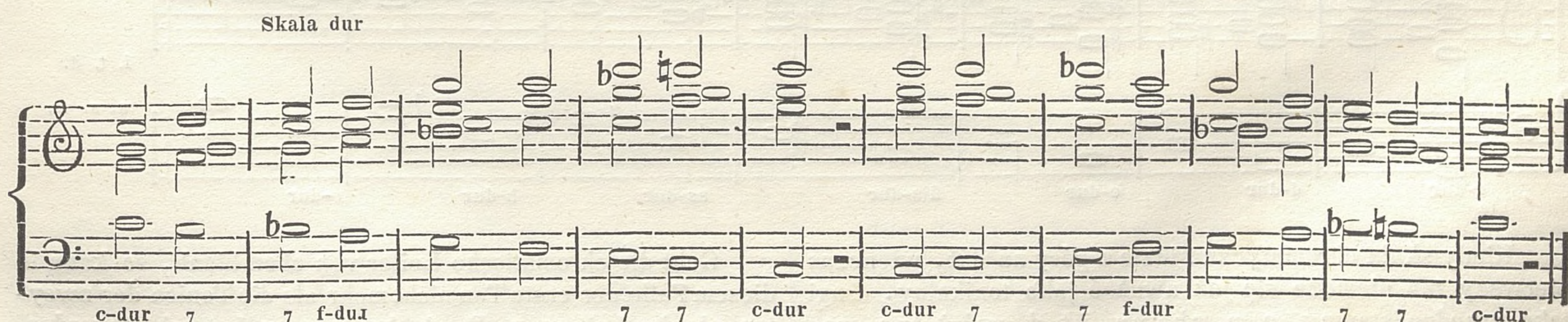
§. 83. Von der Harmonisirung der Leiter in einer Gegenbewegung der Töne.

Wie die Leiter in der Gegenbewegung harmonisirt werde, kann am deutlichsten im zweystimmigen Satze erkannt werden, in welchem der obere und der untere Ton einen entgegengesetzten diatonischen Gang beobachtet, nähmlich:



Harmonia tej skali uskutecznia się przez septakordy konkatenowane (§. 10).

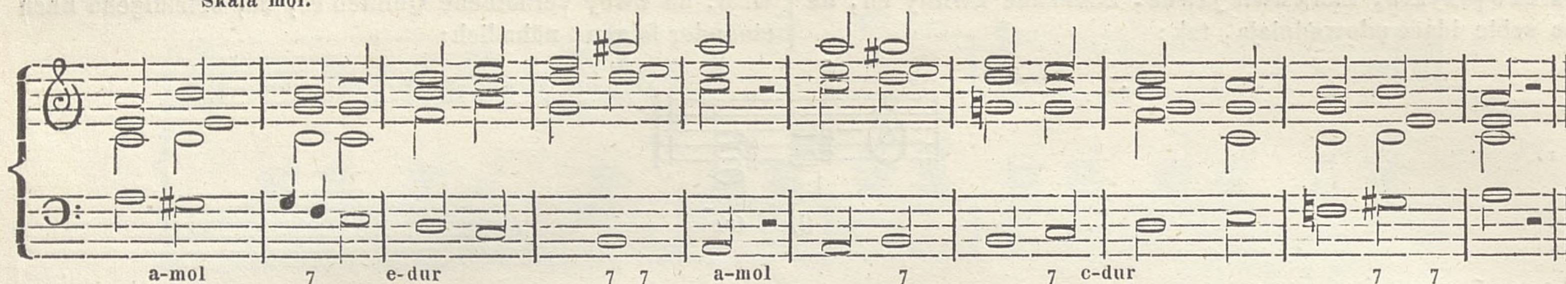
Die Harmonie dieser Leiter wird durch verkettete Sept-Accorde bewirkt (§. 70).



Tu septakordy konkatenowane są w interwallu kwinty.

Diese Sept-Accorde sind im Quint-Intervalle verkettet.

Skala mol.



Te septakordy konkatenowane są w interwallach tercyi.

Diese Sept-Accorde sind in Terz-Intervallen verkettet.

§. 84. O Harmonizowaniu skali chromatycznej nota w notę.

§. 84. Von der Harmonisirung der chromatischen Leiter nach den einzelnen Noten.

W harmonizowaniu skali chromatycznej trzeba tony jej obok stojące w kadencye dur, albo mol wiązać.

Bey der Harmonisirung der chromatischen Leiter müssen ihre neben einander stehenden Töne in Dur- oder Moll-Cadenzen verbunden werden.

Tony skali chromatycznej trojakim sposobem w kadencye wiązać można: najprzód, pierwszy ton z drugim, trzeci zczwartym i t. d. Powtóre, pierwszy ton zdrugim, drugi z trzecim, trzeci z czwartym, i t. d. Potrzecie, można ich wiązać w kadencye do których tangentakord wchodzi.

Die Töne einer chromatischen Leiter können auf eine dreyfache Art in Cadenzen verbunden werden: erstens, der erste Ton mit dem zweyten, der dritte mit dem vierten, u. s. w. Zweytens, der erste Ton mit dem zweyten, der zweyte mit dem dritten, der dritte mit dem vierten, u. s. w. Drittens, können sie in Cadenzen verbunden werden, in welche der Tangent-Accord tritt.

Zobaczmy te sposoby harmonizowania zosobna.

Wir wollen diese Arten zu harmonisiren einzeln betrachten.

1. Pierwszy sposób harmonizowania skali chromatycznej, w której się ton pierwszy z drugim, trzeci z czwartym i t. d. w kadencye wiążą.

1. Erste Art, die chromatische Leiter zu harmonisiren, wo der erste Ton mit dem zweyten, und der dritte mit dem vierten in eine Cadenz verbunden werden.

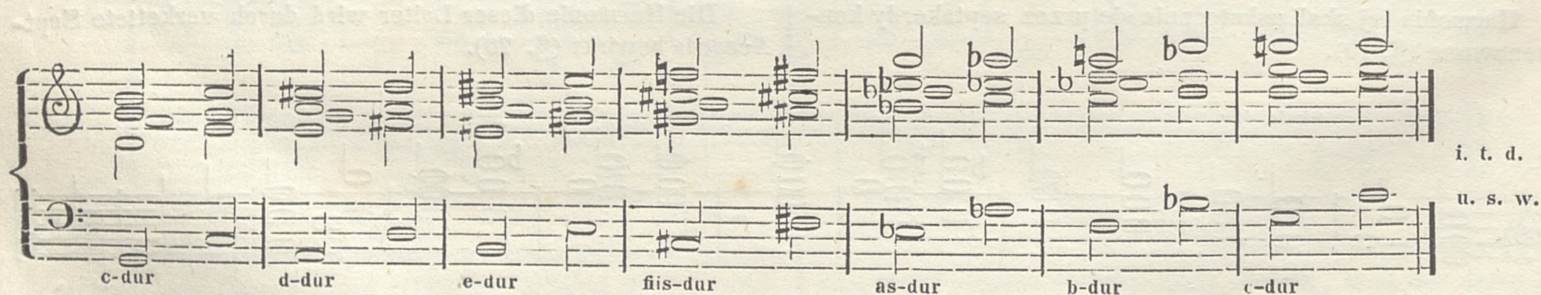
Ułożmy najpierwej skalę chromatyczną w kadencye dur, nadewszystko zobaczmy jakie znaczenie tony skali chromatycznej ascendendo et descendendo w akordach dodanych mieć mają, kiedy ich w kadencye składamy. – Gdy tony skali idą do góry, w tenczas pierwszy uważa się jak septyma, drugi jak tonika i tym sposobem się w kadencye złożą; n. p.

Wir stellen zuerst die chromatische Leiter in Dur-Cadenzen auf, und sehen, welche Bedeutung die steigenden und fallenden Töne der chromatischen Leiter in den beygegebenen Accorden haben müssen, wenn man sie in Cadenzen verbindet. Steigen die Töne der Leiter hinauf, so wird in diesem Falle der erste als Septime, der zweyte als Tonica betrachtet, und solcher Gestalt in eine Cadenz verbunden; z. B.

h - c, cis - d, dis - e, f - fis, i. t. d.
7 Λ, 7 Λ, 7 Λ, 7 Λ, u. s. w.

Tož samo w harmonii.

Dasselbe in der Harmonie.



Kiedy skala chromatyczna idzie z góry na dół, wtenczas pierwszy ton niemoże się już uważać jako tonikalny, drugi jako przedpodstawny, n. p. ch, ba, i t. d., gdyż tym sposobem wyniknęłyby kadencye odwrotne, ponieważ zaś takowe

Geht die chromatische Leiter von oben hinab, so kann in diesem Falle der erste Ton nicht mehr als die Tonica der zweyten, als der Leitton, z. B. ch, ba, u. s. w. betrachtet werden, weil auf diese Art verkehrte Cadenzen entstünden; da aber
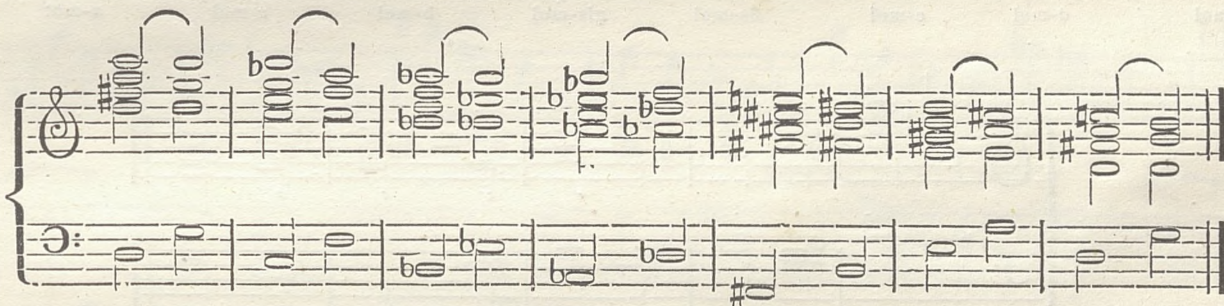
jedna po drugiej następować niemogą, (gdyż by tonikalny akord po obcym septakordzie następować musiał), dla tego też pierwszy ton jako tonikalny uważany być niemoże. W takim więc razie descendendo pierwszy ton uważajmy jako kwartę czystą drugi jako tercyą wielką, te bowiem tony z góry na dół kadencyą melodyjną składają, a zatym i całe akordy im odpowiadające w kadencyach stać będą; n. p.

verkehrte Cadenzen nach einander nicht folgen können (weil sonst der Tonical-Accord nach einem fremden Sept-Accorde folgen müsste), so kann desshalb der erste Ton nicht als die Tonica betrachtet werden. In diesem Falle betrachten wir daher beym Hinabsteigen den ersten Ton als eine reine Quarte, und den zweyten als eine grosse Terz, weil diese von oben hinab eine melodische Cadenz bilden, mithin auch die ihnen entsprechenden Accorde in der Cadenz-Verbindung erscheinen.

c - h, b - a, as - g, fis - f, i t. d.
4 - 3, 4 - 3, 4 - 3, 4 - 3, u. s. w.

Gdy do pierwszego tonu to jest do kwarty dodamy reszty tonów septakordu 2-7-5, wyniknie cały septakord, do drugiego tonu gdy dodamy reszty tonów tonikalnego akordu tonikę i kwintę, wyniknie cały tonikalny akord, z których się złożą kadencye składne następującym sposobem:

Wenn wir zu dem ersten Tone, d. i. zu der Quarte die übrigen Töne des Sept-Accordes 2, 7, 5 hinzufügen, so kommt ein ganzer Sept-Accord zum Vorschein; wenn wir wieder zu dem zweyten Tone die übrigen Töne des Tonical-Accordes hinzugeben, so geht der Tonical-Accord hervor, und aus beyden werden gerade Cadenzen auf folgende Art zusammengesetzt.



Jeżeli tony skali chromatycznej znajdują się w bassie, wypadnie tak:

Befinden sich die Töne der chromatischen Leiter im Basse, so verfährt man auf folgende Art:

c-dur d-dur e-dur fis-dur as-dur b-dur c-dur

g-dur f-dur es-dur des-dur h-dur a-dur g-dur

Skala chromatyczna złożona w kadencye mol.

Gdy skala chromatyczna idzie do góry wtenczas ton pierwszy skali uważa się jak septyma, drugi jak tonika; kiedy zaś skala chromatyczna idzie z góry na dół, wtenczas pierwszy ton uważa się jak sexta mała, drugi jak kwinta czysta. W pier-

Die chromatische Leiter in Moll-Cadenzen durchgeführt.

Geht die chromatische Leiter hinauf, so wird der erste Ton der Leiter, als eine Septime, und der zweyte als die Tonica betrachtet; geht aber die chromatische Leiter hinab, so ist in diesem Falle der erste Ton eine kleine Sexte, der zweyte

wszym razie będą się składać kadencye z septakordu charakterystycznego, w drugim z septakordu z sextą małą; n. p. tak:

eine reine Quinte. Im ersten Falle werden die Cadenzen aus dem characteristischen Sept-Accorde, im zweyten aber aus dem Sept-Accorde mit der kleinen Sexte zusammengesetzt; z. B.

h - c, cis - d, f - fis, i t. d.
7 - ♭∧, 7 - ♭∧, 7 - ♭∧, u. s. w.

c - h, b - a, as - g, i t. d.
♭7₆ - ♭∧, ♭7₆ - ♭∧, ♭7₆ - ♭∧, u. s. w.

Te kadencye wypadną harmonicznie tak:

Harmonisch werden diese Cadenzen auf folgende Art ausgedrückt.

c-mol d-mol e-mol fis-mol gis-mol b-mol c-mol a-mol d-mol

c-mol h-mol a-mol d-mol f-mol

Gdy skala znajduje się w bassie wypadną kadencye mol tak:

Befindet sich die Leiter im Basse, so erscheinen folgende Cadenzen.

c-mol d-mol e-mol fis-mol gis-mol b-mol c-mol e-mol d-mol

c-mol b-mol gis-mol fis-mol e-mol

2. Drugi sposób harmonizowania skali chromatycznéj, gdzie pierwszy ton z drugim, drugi z trzecim, trzeci z czwartym: c-cis, cis-d, d-dis, i t. d. w kadencye się składają.

a. Skala chromatyczna w kadencye dur złożona.

Tu zachowuje się taż sama reguła co wyżéj, to jest: gdy tony idą w górę, piérwszy uważa się jak septima, drugi jak tonika, gdy zaś tony idą na dół, piérwszy uważa się jak kwarta, drugi jak tercya, n. p. tak:

h-c, c-des, des-d, d-es, i. t. d.
7-Λ, 7-Λ, 7-Λ, 7-Λ,

Toż samo wypadnie w Harmonii tak:

2. Die zweyte Art die chromatische Leiter zu harmonisiren, wo der erste Ton mit dem zweyten, der zweyte mit dem dritten, der dritte mit dem vierten: C-cis, Cis-d, D-dis, u. s. w. in Cadenzen verbunden werden.

a. Die chromatische Leiter aus Dur-Cadenzen zusammengesetzt.

Hier wird dieselbe Regel wie oben beobachtet, d. i. gehen die Töne hinauf, so wird der erste als eine Septime und der zweyte als die Tonica, gehen sie aber hinab, so wird der erste als eine Quarte und der zweyte als eine Terz betrachtet, und zwar:

c-h, h-b, b-a, i. t. d.
4-3, 4-3, 4-3.

Dasselbe in der Harmonie ausgedrückt:

b. Skala chromatyczna złożona w kadencye mol.

Gdy tony skali chromatycznéj idą do góry, piérwszy ton uważa się jak septyma, drugi jak tonika, gdy zaś tony idą z góry na dół, piérwszy ton uważa się jak sexta mała, drugi jak kwinta, n. p. tak:

b. Die chromatische Leiter aus Moll-Cadenzen zusammengesetzt.

Wenn die Töne der chromatischen Leiter hinauf gehen, so wird der erste Ton als die Septime, der zweyte als die Tonica betrachtet, gehen sie wieder hinab, so betrachtet man den ersten Ton als die kleine Sexte, den zweyten als die Quinte, und zwar:

a-b, ais-h, h-c, c-cis i. t. d.
7-∧, 7-∧, 7-∧, 7-∧

Toż samo harmonicznie:

c-h, h-ais, b-a, a-gis i. t. d.
♭6-5, ♭6-5, ♭6-5, ♭6-5

Dasselbe harmonisch:

i. t. d.
u. s. w.

3. Trzeci sposób harmonizowania tonów chromatycznych przez wiązanie ich w kadencye, do których tangentakordy wchodzą. — Wiedzieć tu należy, że jeżeli tony skali chromatycznej znajdują się na wiérzchu akordów, to jest w wiolinowym głosie, takowe niemogą się przez tangentakordy harmonizować in descensu, tylko zawsze in ascensu, bo spodni tangent każdej tonacyi na wierzchu tangentakordu stojący, zawsze się rezolwuje w swojej kwincie o puł tonu z dołu do góry, i przeciwnie, jeżeli tony chromatyczne znajdują się w bassie, takowe niemogą się przez tangentakordy harmonizować in ascensu,

3. Die dritte Art, die chromatischen Töne zu harmonisiren, geschieht durch ihre Verbindung zu Cadenzen, in welche der Tangent-Accord tritt. Hier muss bemerkt werden, dass, wenn die Töne der chromatischen Leiter sich oberhalb der Accorde, d. i. im Violin befinden, solche nicht im hinabsteigenden, sondern bloss im aufsteigenden Ganzen mittelst der Tangent-Accorde harmonisirt werden können, weil der untere oberhalb des Tangent-Accordes stehende Tangent einer jeden Tonart, jedesmahl in seiner Quinte um einen halben Ton von unten hinaufsteigend aufgelöst wird; und umgekehrt, wenn die Töne

tylko zawsze in descensu, bo wiérzchni tangent stojący w bassie, niemoże się inaczéj rezolwować w swojéj kwincie tylko zawsze o puł tonu zgóry na doł. — Zobaczmyż tu najpierwéj harmonizowanie skali chromatycznéj w wiolinie in ascensu, a Potém w bassie in descensu.

a. Skala chromatyczna w wiolinie in ascensu.
Tu rezolwuje się tangentakord w kwintakordzie.

der chromatischen Leiter sich im Bass befinden, so können solche nicht im Aufsteigen, sondern bloss im hinabsteigenden Ganzen mittelst der Tangent-Accorde harmonisirt werden, weil der obere im Bass stehende Tangent nicht anders als um einen halben Ton von oben hinabsteigend in seiner Quinte aufgelöst werden kann. Zuerst wollen wir die Harmonisirung der im Violin aufsteigenden, und dann der im Bass hinabsteigenden chromatischen Leiter betrachten.

a. Die im Violin aufsteigende Leiter.
Hier wird der Tangent-Accord im Quint-Accorde aufgelöst.

□ tang 5 fis-dur □ tang 5 as-dur □ tang 5 b-dur □ tang 5 c-dur
i. t. d.
u. s. w.

Albo przez insze tonacye in ascensu.

Oder durch andere Tonarten im aufsteigenden Gange.

□ tang 5 fis-dur □ tang 5 g-dur □ tang 5 as-dur □ tang 5 a-dur
i. t. d.
u. s. w.

Albo rezolwuje się tangentakord w tonikalnym akordzie dur, kwintę na spodzie mającym.

Oder es wird der Tangent-Accord im Tonical-Accorde dur mit der unten stehenden Quinte aufgelöst.

□ tang Λ 5 fis-dur □ tang Λ 5 as-dur □ tang Λ 5 b-dur □ tang Λ 5 c-dur
i. t. d.
u. s. w.

Albo przez insze tonacye in ascensu.

Oder durch andere Tonarten in ascensu.

□ tang Λ 5 fis-dur □ tang Λ 5 g-dur □ tang Λ 5 as-dur □ tang Λ 5 a-dur
i. t. d.
u. s. w.

Albo rezolwuje się tangentakord w tonikalnym akordzie mol, kwintę na spodzie mającym, in ascensu.

Oder, der Tangent-Accord wird in dem Tonical-Accorde moll mit der unten stehenden Quinte aufgelöst in ascensu.

tang ♭Λ 5 fis-dur · tang ♭Λ 5 g-dur · tang ♭Λ 5 as-dur · tang ♭Λ 5 a-dur

i. t. d.
u. s. w.

b. Skala chromatyczna w bassie in descensu.
Tu rezolwuje się tangentakord w kint akordzie, in descensu.

b. Die im Bass hinabsteigende chromatische Leiter.
Hier wird der Tangent-Accord im Quint-Accorde aufgelöst: hinabsteigend.

tang 5 d-dur · ang 5 h-dur · tang 5 b-dur · tang 5 f-dur

i. t. d.
u. s. w.

Toż samo przez insze tonacyje:

Dasselbe durch andere Tonarten.

tang 5 d-dur · tang 5 g-dur · tang 5 b-dur · tang 5 as-dur

i. t. d.
u. s. w.

Albo rezolwuje się tangentakord w tonikalnym akordzie dur, kwintę na spodzie mającym:

Oder es löset sich der Tangent-Accord in dem Tonical-Accorde dur mit der unten stehenden Quinte auf.

tang Λ d-dur · tang Λ h-dur · tang Λ as-dur · tang Λ f-dur

i. t. d.
u. s. w.

Albo rezolwuje się tangentakord w tonikalnym akordzie mol, kwintę na spodzie mającym.

Oder es löset sich der Tangent-Accord in dem Tonical-Accorde moll mit der unten stehenden Quinte auf.

i. t. d.
u. s. w.

tang bΛ5 cis-mol tang bΛ5 b-mol tang bΛ5 g-mol tang bΛ5 e-mol

Na tém kończę harmonizowanie skalów, które nam okazują, jak można wyprowadzić bazę harmoniczną z tonów melodyj, które stopniami skali diatonicznéj lub chromatycznéj po sobie idą.

Z okazanego harmonizowania skali diatonicznéj i chromatycznej wynikają reguły harmonizowania wszelkich melodyj nota w notę, tak prostym jak i modulacyjnym sposobem, następujące:

1. Jeżeli melodya z tonów tylko swojéj skali się składa, nie zawierając obcych, a przytém, gdy niezamierzamy wprowadzenia modulacyj, w tym razie harmonizuje się prostym sposobem, dokładając do tonów melodyj akordy właściwéj tonacyi tonikalny kwartakord, septakord, połączone w kadencyje, tak jakeśmy to dopiéro w prostem harmonizowaniu widzieli.

2. Jeżeli w melodyj dwa tony w interwallu sekundy małej in ascensu po sobie następujące modulacyjnie harmonizować mamy, w tym razie ich w następującém znaczeniu uważać i w kadencyje składne wiązać należy:

Hiermit wird die Lehre von der Harmonisirung der Tonleiter geschlossen. Sie lehrt uns, wie aus den Tönen der Melodien, welche auf den Stufen der diatonischen oder chromatischen Leiter nach einander folgen, die harmonische Basis entwickelt werden könne.

Aus der vorangeführten Harmonisirung der diatonischen Tonleiter entspringen folgende Grundsätze der Harmonisirung aller Melodien, insgemein nach den einzelnen Noten, und zwar:

1. Wenn die Melodie nur aus den Tönen der eigenthümlichen Tonart bestehet und wenn wir in dieselbe keine Modulationen einführen wollen, so wird sie in diesem Falle einfach harmonisirt, d. i. man setzt zu den Tönen den Tonical-Quart- und Sept-Accord der eigenen Tonart, so wie es schon oben bey der einfachen Harmonisirung der Scalen bemerkt wurde.

2. Wenn zwey im Intervalle der kleinen Secunde nacheinander steigende Töne zu harmonisiren sind, so müssen dieselben in folgender Bedeutung angesehen und in gerade Cadenzen gebunden werden:

7 . . . Λ (u) 2 . . . b3 (w) #4 . . . 5 (x) b3 . . . ♮3 (y) 5. des Tonical-Accordes moll . . . . . Tonica des stellvert. dur. (z)

Te tony stoją obok siebie w interwallach sekundy małéy ascendendo. — Gdy do piérwszego tonu pod (u) dodamy septakord, do drugiego tonikalny akord właściwéj lub wyręczającéj tonacyj, otrzymamy składne kadencyje. Toż samo pod (w). Dalej, gdy do piérwszégo tonu pod (x) sformujemy tangentakord, do drugiego kwintakord lub tonikalny, z kwintą na spodzie, otrzymamy kadencyję tangentakordu. Toż samo pod (y). Gdy wreście pod (z) do piérwszego tonu sformujemy tonikalny akord moll, do drugiego jego wyręczający tonikalny akord dur, otrzymamy rezolucyją tonikalnych akordów najbliżéj stycznych. Toż samo okazuje się praktycznie w notach.

Diese Töne stehen nebeneinander im Intervalle der kleinen Secunde ascendendo. — Wenn wir zu dem ersten bey (u) den Sept-Accord, zum zweyten den Tonical-Accord der eigenen, oder der stellvertretenden Tonart zusetzen, so erhalten wir gerade Cadenzen. Ingleichen bey (w). Ferner, wenn wir zum ersten Tone bey (x) den Tangent-Accord, zum zweyten den Quint- oder den Tonical-Accord, mit der untenstehenden Quinte zusetzen, so erhalten wir eine Resolution des Tangent-Accordes. Ingleichen bey (y). Wenn wir endlich zum ersten Tone unter (z) den Tonical-Accord moll, zum zweyten den Tonical-Accord der stellvertretenden Tonart anbringen, so erhalten wir eine Resolution der nächstverwandten Tonical-Accorde. Dasselbe wird practisch in den Noten gezeigt.

7 Λ 7 ✻ 7 Λ 7 Λ 7 ✻ 2 b3 2 b3 2 ✻ #4 5

c-dur a-mol c-mol c-mol as-dur a-mol a-mol f-dur f-dur

♯4 5 ♯4 5 ♭3 ♮3 5 Λ

f-mol f 5. ak as-dur ton. ak. e-mol wyręcz. dur — stellvertr. C-dur

Znak (*) okazuje tonikalne akordy wyręczające.

Według tego planu wszystkie tony w interwallu sekundy małéj in ascensu w różnych tonacyach harmonizować się dają, zkąd wynika klucz następujący do harmonizowania modulacyjnego potrzebny.

Mit dem Zeichen (*) werden die stellvertretenden Tonical-Accorde angedeutet.

Nach diesem Plane werden alle steigende kleine Secunden in verschiedenen Tonarten harmonisirt, woraus folgender Harmonisirungs - Schlüssel erfolgt.

I. Klucz. | I. Schlüssel.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

c-dur a-mol c-mol c-mol as-dur a-mol a-mol f-dur f-dur f-mol

11 12 13 14 15 16 17 18

f 5. ak. as-dur e-mol c-dur des-dur b-mol cis-mol cis-mol b-mol

19 20 21 22 23 24 25

b-mol b-mol fis-dur fis-dur fis-mol fis 5. ak. a-dur

26 27 28 29 30 31 32 33 34 35

f-mol des-dur d-dur h-mol d-mol d-mol b-dur h-mol h-mol g-dur g-dur

36 37 38 39 40 41 42 43

g-mol g 5. ak. b-dur fis-mol d-dur es-dur c-mol dis-mol dis-mol

44 45 46 47 48 49 50 51

b-dur c-mol c-mol as-dur gis-mol as 5. ak. h-dur

52 53 54 55 56 57 58 59 60

g-mol es-dur e-dur cis-mol e-mol e-mol c-dur cis-mol cis-mol a-dur

61 62 63 64 65 66 67 68

a-dur a-mol a 5. ak. e-dur gis-mol e-dur f-dur d-mol f-mol

69 70 71 72 73 74 75 76 77

f-mol des-dur d-mol d-mol b-dur b-dur b-mol b 5. ak. des-dur

78 79 80 81 82 83 84 85

a-mol f-dur fis-dur dis-mol fis-mol fis-mol d-dur dis-mol dis-mol

86 87 88 89 90 91 92 93

h-dur h-dur h-mol h 5 ak. d-dur ais-mol fis-dur g-dur e-mol

94 95 96 97 98 99 100 101 102

g-mol g-mol es-dur e-mol e-mol c-dur c-dur c-mol c 5 ak.

103 104 105 106 107 108 109 110

es-dur h-mol g-dur as-dur f-mol gis-mol gis-mol e-dur f-mol

111 112 113 114 115 116 117 118

f-mol des-dur des-dur cis-mol des 5 ak. e-dur c-mol as-dur a-dur

119 120 121 122 123 124 125 126 127 128

fis-mol a-mol a-mol f-dur fis-mol fis-mol d-dur d-dur d-mol d 5 ak.

129 130 131 132 133 134 135 136 137

f-dur cis-mol a-dur b-dur g-mol b-mol b-mol fis-dur g-mol g-mol

138 139 140 141 142 143 144

es-dur es-dur dis-mol es 5 ak. fis-dur d-mol b-dur h-dur

145 146 147 148 149 150 151

gis-mol h-mol h-mol g-dur gis-mol gis-mol e-dur

152 153 154 155 156

e-dur e-mol e 5 ak. g-dur dis-mol h-dur

Dla praktycznego użytku weźmy do harmonizowania następującą melodyją, w której się tony w interwallu małéj sekundy in ascensu znajdują; n. p.

Zur practischen Darstellung nehme man zur Harmonisirung folgende Melodie, in welcher steigende kleine Secunden vorkommen; z. B.

Tę melodyją można podług powyższego klucza harmonizować tak:
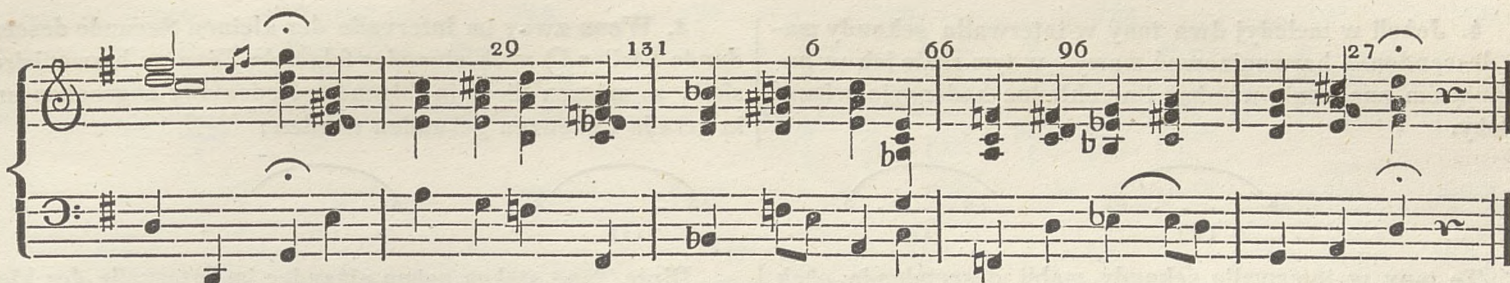
Diese Melodie kann mittelst des vorangehenden Schlüssels auf folgende Art harmonisirt werden:

120 71 92 27 143

92 121 66 93 35

albo

oder

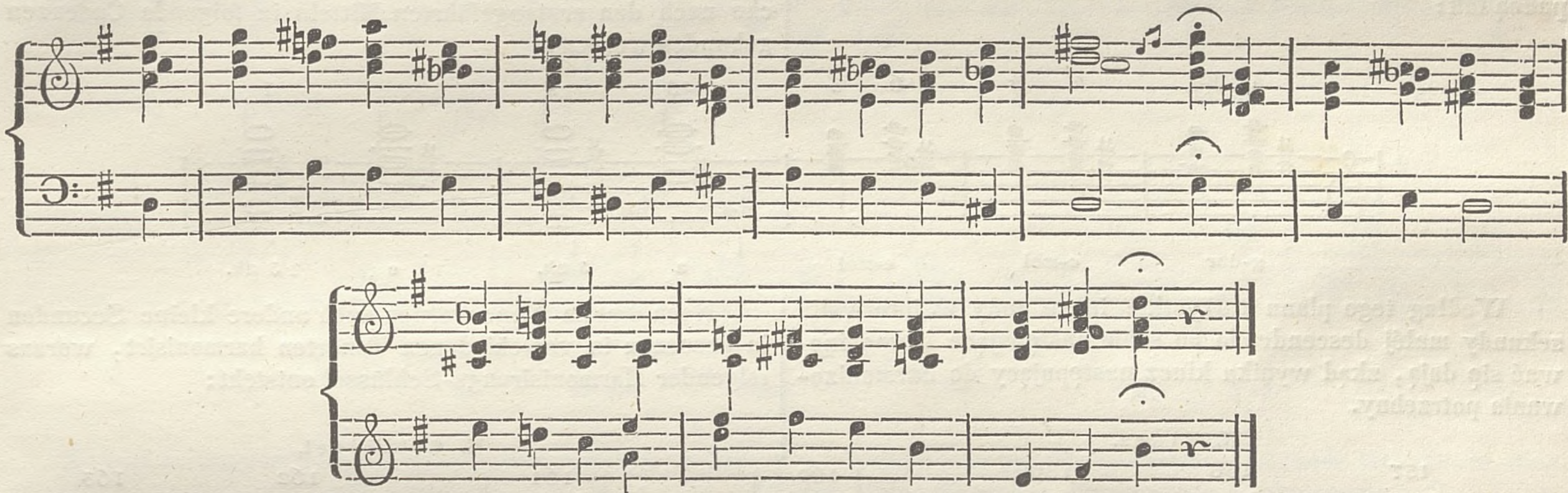


Jest jeszcze inszy sposób harmonizowania nót, a to przez dołożenie do nich kwadratów i tonikalnych akordów na przemiany.

Powiedziano w §. 81, że kwadratowi (w randze kwartakordu) wolno stanąć po wszystkich tonikalnych akordach, korzystając więc z tej zasady, można stawiać do nót raz tonikalne, drugi raz kwadraty na przemiany, którym to sposobem harmonizowana melodyja wypadnie tak:

Man kann noch auf eine andere Art die Noten harmonisiren, und zwar mittelst der wechselnden Tonical-Accorde und der Quadrate.

Es wurde im §. 81 bemerkt, dass man ein Quadrat (im Range des Quart-Accordes) nach allen Tonical-Accorden setzen dürfe; aus diesem Grunde setze man zu einer Note einen Tonical-Accord, zu der zweyten einen Quadrat-Accord wechselweise, woraus wir eine Harmonie von folgender Art bekommen:



W takiém harmonizowaniu ostrzega się:

a) Aby tonikalny akord, po którym kwadrat stawiamy, niemiał swéj kwinty na spodzie, bo w takiéj pozycyj ma charakter kwintakordu, po którym kwadratowi (w randze kwartakordu) stanąć niewolno.

b) Tonikalne akordy kwadratami poprzegradzane, powinny być ile możności styczne.

c) Tego sposobu harmonizowania oszczędnie używać należy, gdyż często powtarzane kwadraty, wnet się uprykrzą.

Bey dergleichen Harmonisirung wird bemerkt:
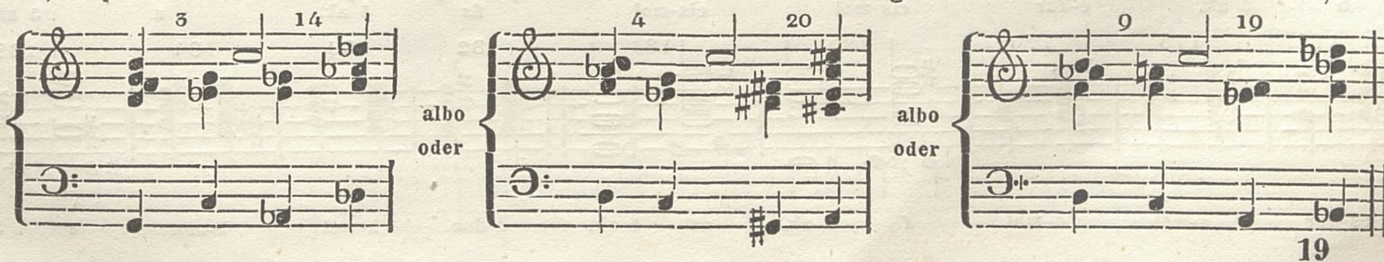
a) Dass der Tonical-Accord, nach welchem ein Quadrat folgt, keine untenstehende Quinte habe, weil er in solcher Lage den Charakter des Quint-Accordes annimmt, und als solcher die Folge eines Quadrats (im Range des Quart-Accordes) nicht zulässt.

b) Die Tonical-Accorde, welche mit den Quadraten wechseln, müssen möglichst verwandt seyn.

c) Diese Art Harmonisirung ist sparsam anzuwenden, weil eine öftere Wiederhohlung der Quadrate langweilig vorkommen würde.

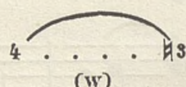
3. Jeżeli trzy tony w interwallu sekundy małéj ascendendo harmonizować mamy, w tym razie możemy piérwszy z drugim, drugi z trzecim, tak jakeśmy wyżéj w harmonizowaniu skali chromatycznéj widzieli, w kadencyje łączyć. W zakładaniu rozmaitych akordów poprzedzający klucz nam posłużyć może; n. p.

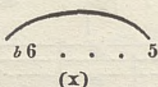
3. Wenn wir drey steigende kleine Secunden zu harmonisiren haben; in diesem Falle können wir die erste mit der zweyten, die zweyte mit der dritten, so wie wir es bey der Harmonisirung der chromatischen Leiter gesehen haben, in Cadenzen verbinden. Bey Erfindung verschiedener Accorde kann der vorige Schlüssel seine Dienste leisten; z. B.

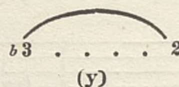


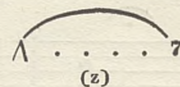
4. Jeżeli w melodyj dwa tony w interwallu sekundy małéj descendendo harmonizować mamy, w tym razie ich w następującém znaczeniu uważać i w składne kadencyje wiązać należy.

4. Wenn zwey im Intervalle der kleinen Secunde descendendo (fallend) nach einander folgende Töne zu harmonisiren sind, so müssen diese in folgender Bedeutung angesehen und in gerade Cadenzen gebunden werden:



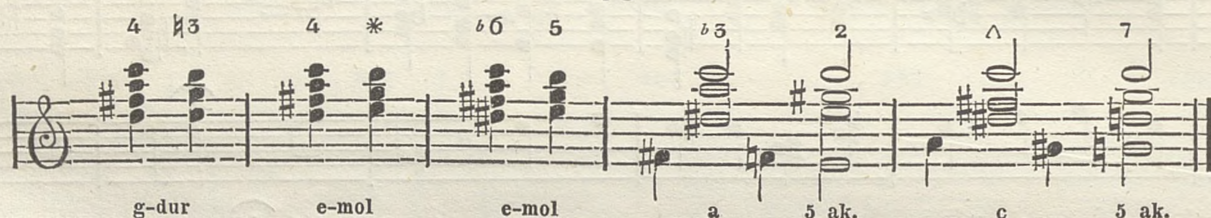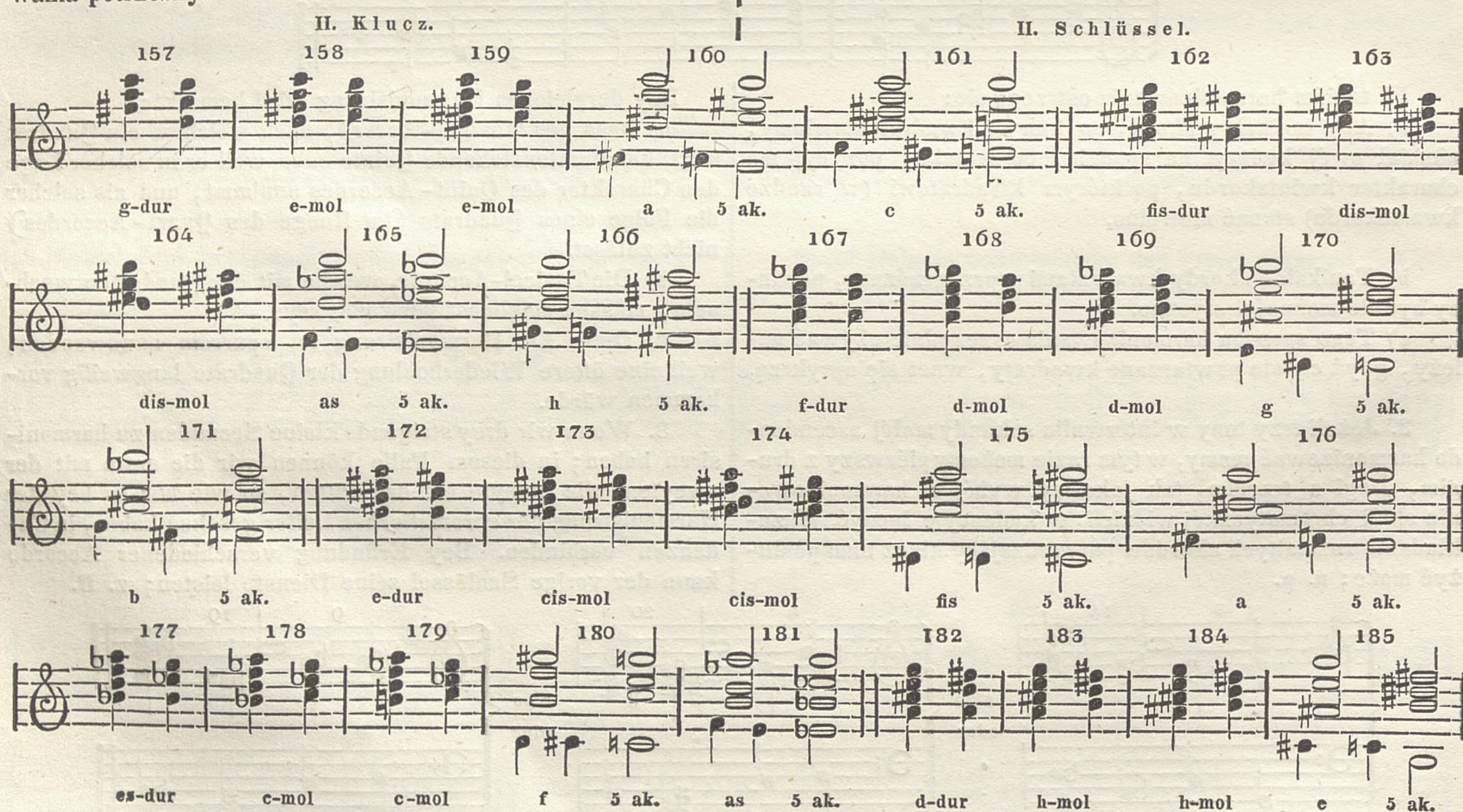






Te tony w interwallu sekundy małéj descendendo obok siebie stoją. Gdy do piérwszego tonu pod (w) dodamy septakord, do drugiego tonikalny akord właściwéj lub wyręczającéj tonacyj, otrzymamy kadencyje składne. Toż samo pod (x). Daléj, gdy do piérwszego tonu pod (y) sformujemy tangentakord, do drugiego kwintakord, otrzymamy rezolucyją tangentakordu. Toż samo pod (z). Weźmy n. p. do harmonizowania tony w interwallu sekundy małéj in descensu c h, które podług dopiéro okazanych sposobów w kadencyje złożone, wypadną tak:

Diese Töne stehen neben einander im Intervalle der kleinen Secunde in descensu. Wenn wir zu dem ersten bey (w) den Sept-Accord, zu dem zweyten einen Tonical-Accord der eigenen oder der stellvertretenden Tonart zusetzen, so erhalten wir gerade Cadenzen. Ingleichen bey (x). Ferner, wenn wir zu dem ersten Tone bey (y) einen Tangent-Accord, zum zweyten einen Quint-Accord bilden, so erhalten wir eine Resolution des Tangent-Accordes. Dasselbe bey (z). Nehme man z. B. zwey Töne im Intervalle der kleinen Secunde in descensu c h, welche nach den erstangeführten Mitteln in folgende Cadenzen gebunden werden:



Według tego planu wszystkie insze tony w interwallu sekundy małéj descendendo po sobie następujące harmonizować się dają, zkąd wynika klucz następujący do harmonizowania potrzebny.

Nach diesem Plane werden auch andere kleine Secunden in descensu in verschiedenen Tonarten harmonisirt, woraus folgender Harmonisirungs-Schlüssel entsteht:



186 187 188 189 190 191 192 193

g 5 ak. des-dur b-mol b-mol es 5 ak. fis 5 ak. c-dur a-mol

194 195 196 167 198 199 200 201

a-mol d 5 ak. f 5 ak. h-dur gis-mol gis-mol des 5 ak. e 5 ak.

202 203 204 205 206 207 208 209

b-dur g-mol g-mol c 5 ak. es 5 ak. a-dur fis-mol fis-mol

210 211 212 213 214 215 216

h 5 ak. d 5 ak. as-dur f-mol f-mol b 5 ak. des 5 ak.

Weźmy do harmonizowania następującą melodyją, w której sekundy małe descendendo znajdują się; n. p.

Nehme man zur Harmonisirung folgende Melodie, in welcher kleine Secunden descendendo vorkommen: z. B.

Tę melodyją można harmonizować tak:
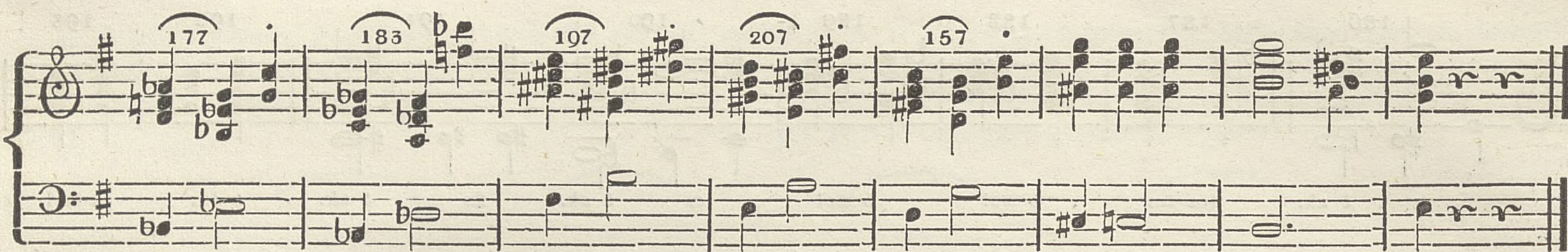
Diese Melodie kann man so harmonisiren:

159 169 179 189 199 209
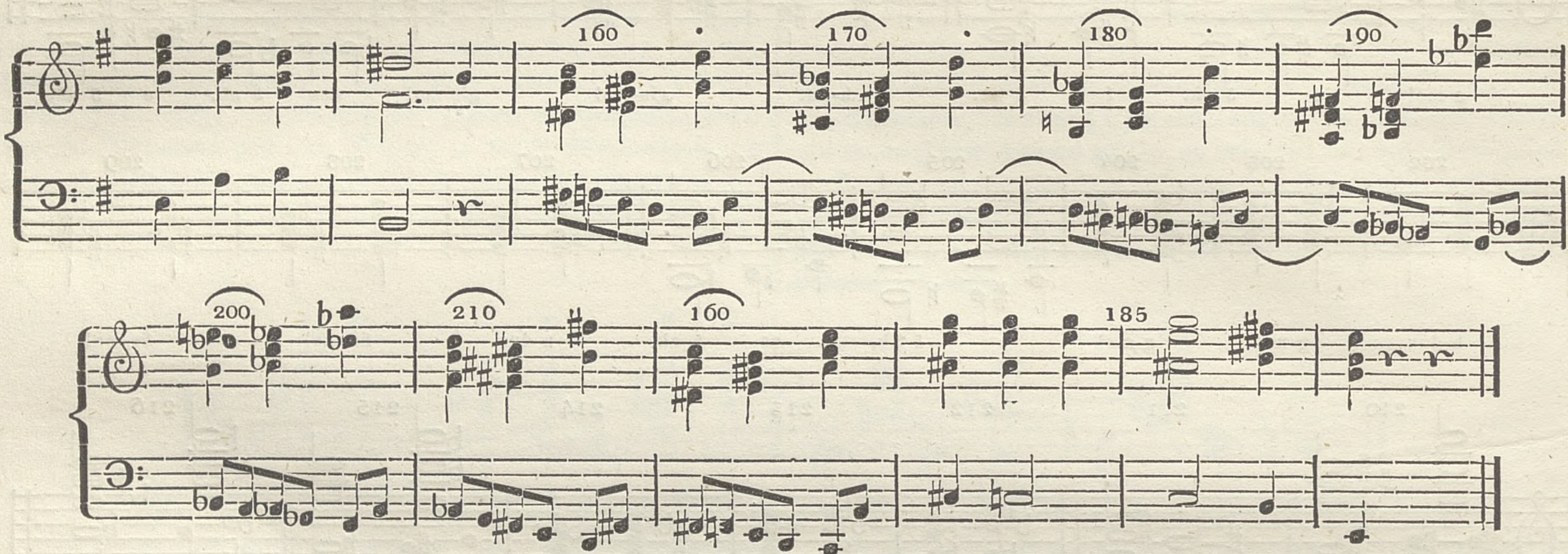
159

albo
oder

157 167



Tož samo inaczéj: | Dasselbe anders:
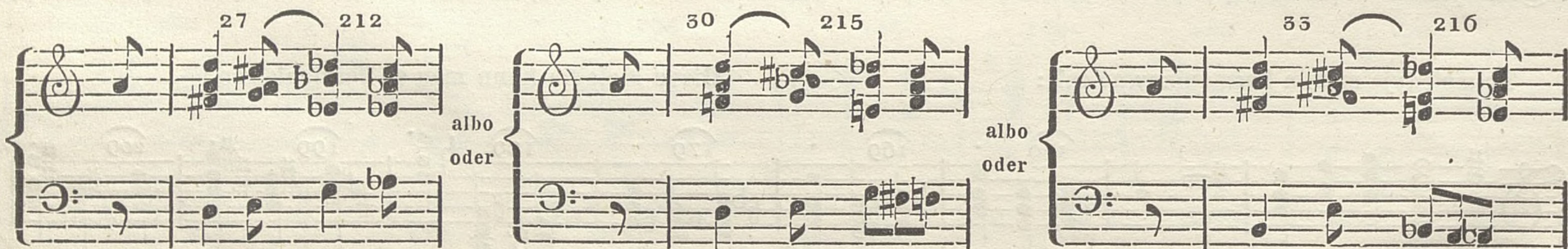


5. Jeżeli w melodyj trzy tony w interwallu sekundy małéj descendendo harmonizować wypada, w tym razie możemy piérwszy z drugim, drugi z trzecim w kadencyje łączyć, a to dwojakim sposobem:

5. Wenn in einer Melodie drey Töne im Intervalle der kleinen Secunde descendendo zu harmonisiren sind, so muss man den ersten mit dem zweyten, und den zweyten mit dem dritten zu einer Cadenz verbinden, welches auf zweyfache Art zu geschehen pflegt.

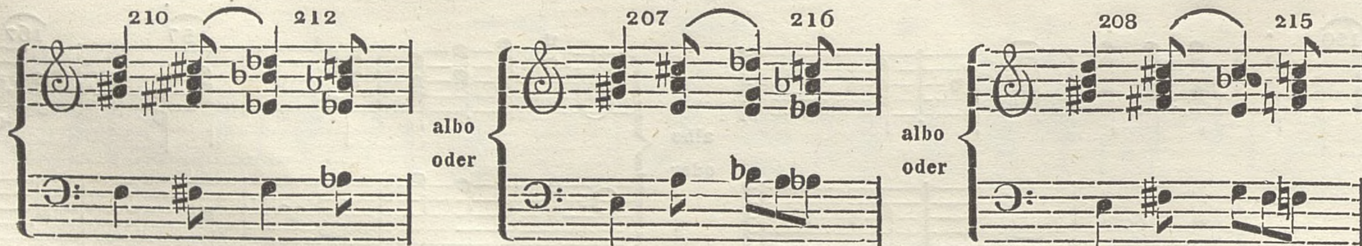
a) Jeżeli do piérwszego tonu dołożony być musi tonikalny akord (jak to zwyczajnie na początku frazy lub po forszlagu być musi) wtenczas piérwsza kadencyja wypada odwrotna, druga składna; n. p.

a) Wenn zu dem ersten Tone ein Tonical-Accord zugesetzt wird (wie es im Beginn der Phrase oder nach einem Vorschlage zu geschehen pflegt), dann wird die erste eine umgekehrte, die zweyte eine gerade Cadenz seyn; z. B.



b) Jeżeli w ciągu melodyj piérwszy ton otrzymuje septakord, (co zwykliśmy czynić w zakładaniu modulacyj), wtenczas obydwie kadencyje będą składne; n. p.

b) Wenn in einer Melodie der erste Ton einen Sept-Accord erhält (wie es in Ansetzung einer Modulation geschieht), so müssen beyde Cadenzen gerade seyn; z. B.
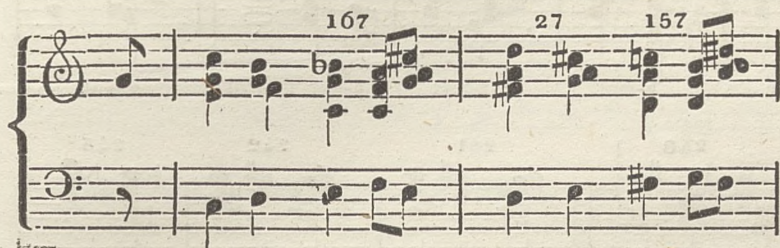


6. Jeżeli w melodyj cztéry tony w interwallu sekundy małéj descendendo harmonizować mamy, w tym razie piérwsze dwa łączą się w składną lub odwrotną, drugie zaś dwa zawsze w składną kadencyją.
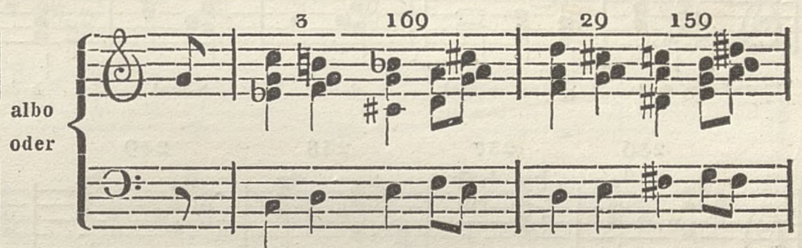
Gdy piérwsza kadencyja jest odwrotna (co na początku frazy lub po forszlagu być musi) wypadnie harmonia taka:

6. Wenn in einer Melodie vier im Intervalle der kleinen Secunde nacheinander in descensu stehende Töne zu harmonisiren sind, in diesem Falle werden die ersten zwey in eine gerade oder verkehrte, die anderen zwey immer in eine gerade Cadenz gebunden.

Wenn die erste Cadenz verkehrt ist (welches im Beginn der Phrase oder nach einem Vorschlage seyn muss), so kommt die Harmonie auf diese Art:

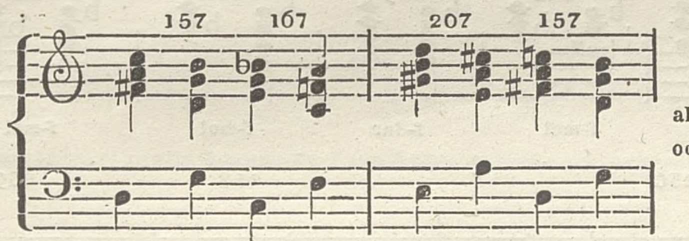


albo
oder

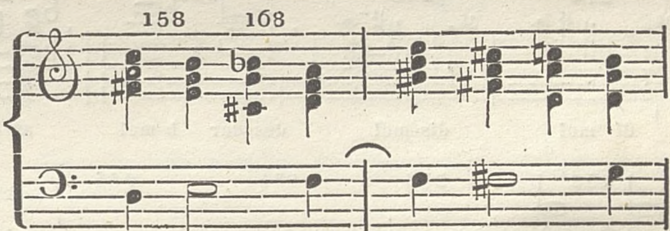


Gdy obydwie kadencyje są składne:

Wenn beyde Cadenzen gerade sind:



albo
oder



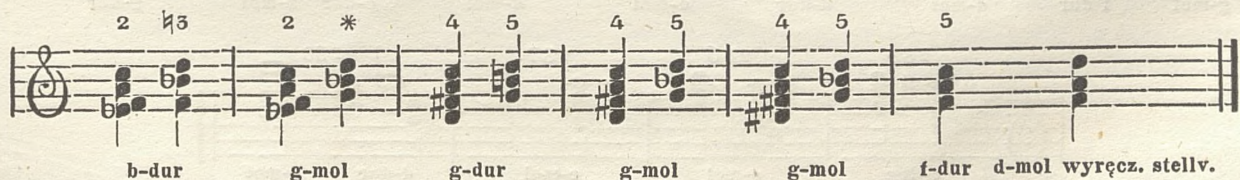
7. Jeżeli w melodyj dwa tony w interwallu sekundy wielkiéj ascendendo po sobie idące, modulacyjnie harmonizować mamy, w tym razie w następującém znaczeniu ich uważać i w kadencyje składne wiązać należy.

7. Wenn in einer Melodie zwey im Intervalle der grossen Secunde ascendendo nach einander folgende Töne modulirend zu harmonisiren sind, so muss man solche in folgender Bedeutung betrachten und in gerade Cadenzen vereinigen:

2 .... ♮3 (x) 4 .... 5 (y) 5 des Tonical-Acc. dur .... Tonica des stellv. moll. (z)

Te tony stoją obok siebie w interwallu sekundy wielkiéj ascendendo. Gdy do piérwszego tonu pod (x) dodamy septakord, do drugiego tonikalny akord właściwéj lub wyręczającéj tonacyj, otrzymamy kadencyje składne. Toż samo pod (y). Daléj, gdy do piérwszego tonu pod (z) dodamy tonikalny akord dur, do drugiego tonikalny akord mol, wyręczającéj tonacyj, otrzymamy rezolucyją tonikalnych akordów najbliżéj stycznych. Dwa tony w interwallu sekundy wielkiéj ascendendo c d, podług dopiéro okazanych sposobów w kadencyje złożone, wypadną tak:

Diese Töne stehen nebeneinander im Intervalle der grossen Secunde ascendendo. Wenn man zu dem ersten unter (x) einen Sept-Accord, zu dem zweyten einen Tonical-Accord der eigenen oder der stellvertretenden Tonart zusetzt, so erhalten wir gerade Cadenzen. Dasselbe bey (y). Ferner, wenn man zu dem ersten Tone bey (z) einen Tonical-Accord dur, zum zweyten den Tonical-Accord der stellvertretenden Tonart moll zusetzt, so bekommen wir eine Resolution der nächstverwandten Tonical-Accorde. — Zwey Töne im Intervalle der grossen Secunde ascendendo c d, können in folgende Cadenzen gesetzt werden:



Ztąd wynika klucz następujący do harmonizowania potrzebny.

Daraus wird folgender Harmonisirungs-Schlüssel gebildet:

III. Klucz. | III. Schlüssel.

217 218 219 220 221 222 223 224 225 226

b-dur g-mol g-dur g-mol g-mol f-dur d-mol c-dur a-mol a-dur a-mol

227 228 229 230 231 232 233 234 235

a-mol g-dur e-mol d-dur h-mol h-dur h-mol h-mol a-dur fis-mol e-dur

236 237 238 239 240 241 242 243

cis-mol des-dur cis-mol cis-mol h-dur gis-mol fis-dur dis-mol es-dur

244 245 246 247 248 249 250 251

dis-mol dis-mol des-dur b-mol as-dur f-mol f-dur f-mol f-mol

252 253 254 255 256 257 258 259

es-dur c-mol a-dur fis-mol fis-dur fis-mol fis-mol e-dur cis-mol h-dur

260 261 262 263 264 265 266 267

gis-mol as-dur gis-mol gis-mol fis-dur dis-mol des-dur b-mol b-dur

268 269 270 271 272 273 274 275

b-mol b-mol as-dur f-mol es-dur c-mol c-dur c-mol c-mol

276 277 278 279 280 281 282 283 284

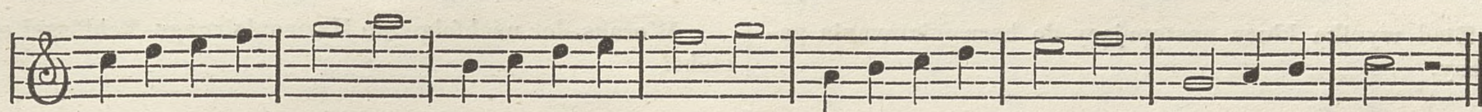
b-dur g-mol f-dur d-mol d-dur d-mol d-mol c-dur a-mol g-dur e-mol

285 286 287 288

e-dur e-mol e-mol d-dur h-mol

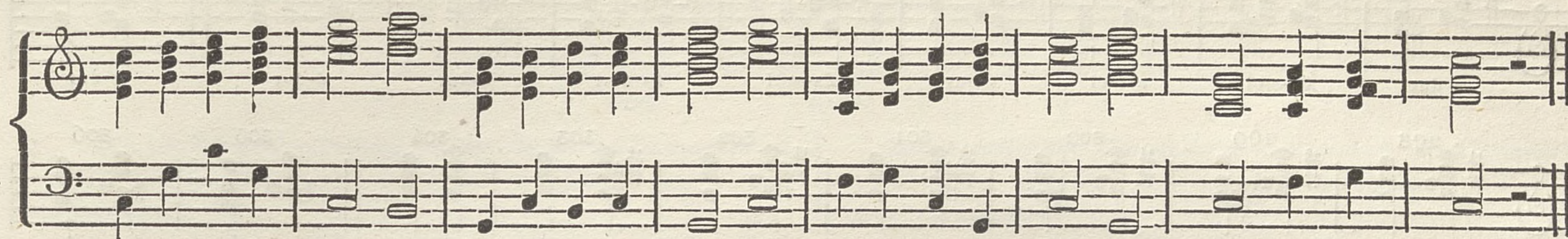
Weźmy do harmonizowania następującą melodyją w której się sekundy wielkie in ascensu znajdują.

Nehme man zur Harmonisirung folgende Melodie, in welcher grosse Secunden in ascensu vorkommen.
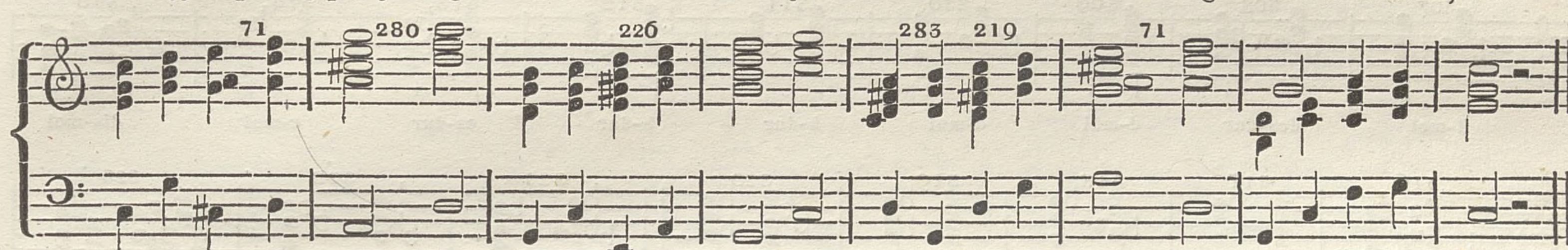


Ta melodyja harmoniznje się po prostu tak:

Diese Melodie wird einfach harmonisirt auf diese Art:



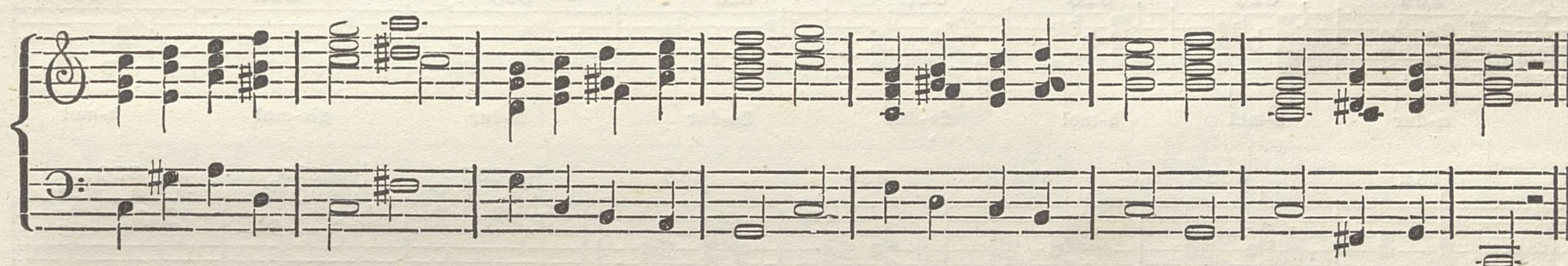
Modulacyjnie podług powyższego klucza, tak:

Modulirend nach dem vorangehenden Schlüssel, so:



Albo inaczéj przez kwadraty i tonikalne akordy na przemiany.

Oder anders mittelst der Quadrate und Tonical-Accorde wechselweise:



Ponieważ melodyje, do których wielkie sekundy wchodzą, są rodzaju diatonicznego, w których jedność czyli pewny stosunek do tonacyj panującéj znajdować się musi, ztąd w harmonizowaniu diatonicznych melodyj nietrzeba wprowadzać odległych tonacyj tylko styczne, odległe bowiem melodyją by zaciemniły.

8. Jeżeli dwa tony w interwallu sekundy wielkiéj descendendo modulacyjnie harmonizować mamy, w tym razie takowe w następującém znaczeniu uważać i w kadencyje składne wiązać należy.
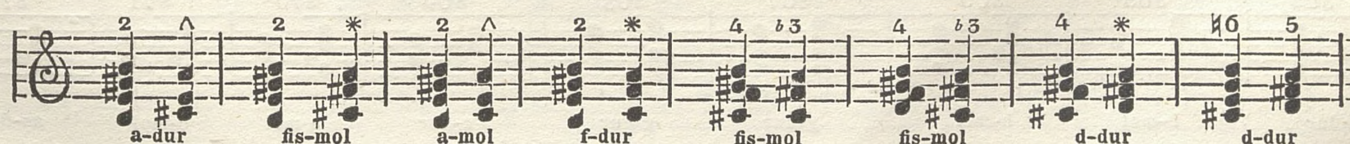
Da die Melodien, in welchen grosse Secunden vorkommen, diatonisch, d. i. singbar erklingen, in denen auch eine gewisse Einheit oder ein Verhältniss zur Grundtonart herrschen muss, daher muss man in der Harmonisirung derselben keine entlegene Tonarten, sondern verwandte einführen, denn die entlegenen könnten die Melodie verfinstern.

8. Wenn zwey Töne im Intervalle der grossen Secunde descendendo modulationsweise zu harmonisiren sind, so müssen solche in nachstehender Bedeutung angesehen und in gerade Cadenzen vereinigt werden.

2 . . . ∧ 4 . . . . ♭3 ♮6 5

Te tony w interwallu sekundy wielkiéj descendendo obok siebie stoją. Gdy do piérwszego sformujemy septakord, do drugiego tonikalny właściwéj lub wyręczającéj tonacyj otrzymamy kadencyje składne następujące:

Diese Töne stehen im Intervalle der grossen Secunde descendendo nebeneinander. Wenn wir zu dem ersten einen Sept-Accord, zu dem zweyten einen Tonical-Accord der eigenen oder der stellvertretenden Tonart zufügen, so bekommen wir folgende gerade Cadenzen:



Ztąd wynika klucz następujący do harmonizowania potrzebny.

Woraus der nachfolgende Harmonisirungs-Schlüssel entsteht:

IV. Klucz.

IV. Schlüssel.

289 a-dur | 290 fis-mol | 291 a-mol | 292 f-dur | 293 fis-mol | 294 fis-mol | 295 d-dur | 296 d-dur | 297 g-dur

298 e-mol | 299 g-mol | 300 es-dur | 301 e-mol | 302 e-mol | 303 c-dur | 304 c-dur | 305 f-dur | 306 d-mol

307 f-mol | 308 des-dur | 309 d-mol | 310 d-mol | 311 b-dur | 312 b-dur | 313 es-dur | 314 c-mol | 315 dis-mol

316 h-dur | 317 c-mol | 318 c-mol | 319 as-dur | 320 as-dur | 321 des-dur | 322 b-mol | 323 cis-mol

324 a-dur | 325 b-mol | 326 b-mol | 327 fis-dur | 328 fis-dur | 329 h-dur | 330 gis-mol | 331 h-mol

332 g-dur | 333 gis-mol | 334 gis-mol | 335 e-dur | 336 e-dur | 337 as-dur | 338 f-mol | 339 gis-mol

340 e-dur | 341 f-mol | 342 f-mol | 343 des-dur | 344 des-dur | 345 fis-dur | 346 dis-mol | 347 fis-mol

348 d-dur | 349 dis-mol | 350 dis-mol | 351 h-dur | 352 h-dur | 353 e-dur | 354 cis-mol | 355 e-mol

356 c-dur | 357 cis-mol | 358 cis-mol | 359 a-dur | 360 a-dur | 361 d-dur | 362 h-mol | 363 d-mol

364 b-dur | 365 h-mol | 366 h-mol | 367 g-dur | 368 g-dur | 369 c-dur | 370 a-mol | 371 c-mol | 372 as-dur

373 374 375 376 377 378 379 380 381

a-moll a-moll f-dur f-dur b-dur g-moll d-moll fis-dur g-moll

382 383 384

g-moll es-dur

Dla użytku praktycznego weźmy do harmonizowania następującą melodyją, w której sekundy wielkie in descensu się znajdują:

Zur practischen Darstellung nehme man zur Harmonisirung folgende Melodie, in welcher grosse Secunden in descensu vorkommen.

Tę melodyją można by po prostu harmonizować tak:

Diese Melodie kann auf eine einfache Art harmonisirt werden, so:

Modulacyjnie podług powyższego klucza tak:

Modulirend mittelst des vorangehenden Schlüssels, so:

373 292 304 305 193 369

Albo inaczéy:

Oder anders:

375 291 303 309 196 368 370

Albo przez tonikalne akordy i kwadraty na premiany:
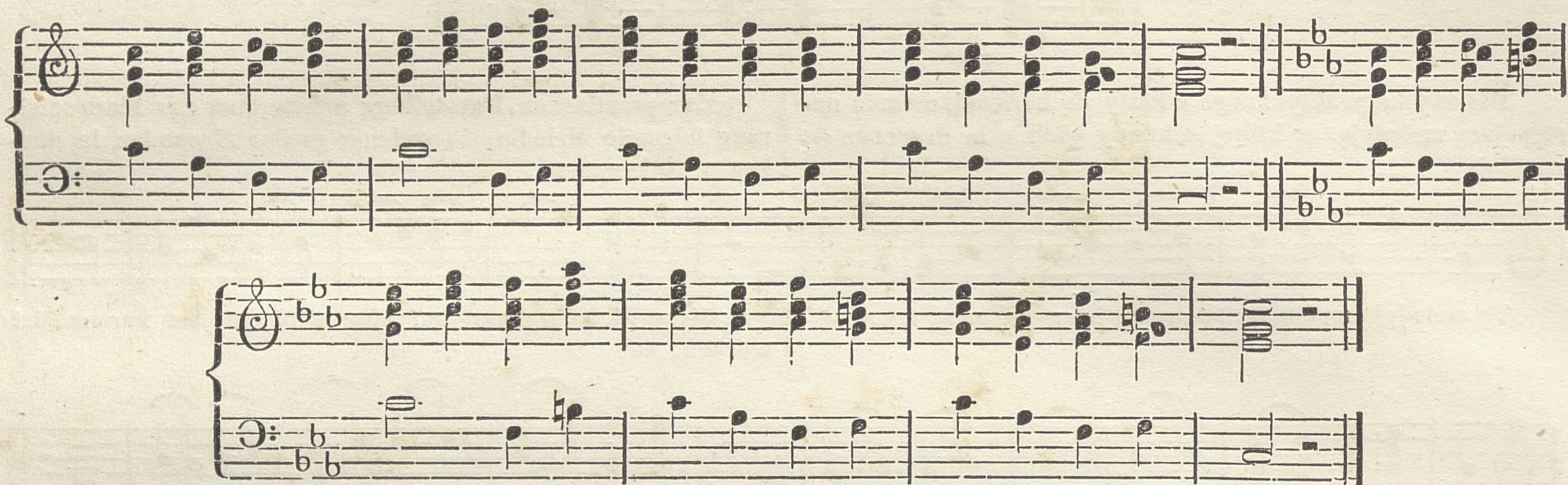
Oder mittelst der Quadrate und Tonical-Accorden wechselweise:

§. 85. O wyprowadzeniu bazy harmonicznéj z tonów melodyj, które w interwallach tercyj, kwarty lub kwinty po sobie następują.

§. 85. Von der Entwicklung der harmonischen Basis aus den Tönen einer Melodie, welche in dem Intervalle einer Terz, Quarte, oder Quinte, nacheinander folgen.

1. Nóty melodyj w interwallach tercyj po sobie następujące, mogą być harmonizowane prostym sposobem, tak:

1. Die im Intervalle der Terz nacheinander folgenden Töne können auf eine einfache Weise harmonisirt werden, so:



Ponieważ dwa tony w interwallu tercyj w kadencyją się złożyć niedają, i dla tego też takowe modulacyjnie wyrazić niemożna, a zatém, jeżeli nóty w interwallach tercyj modulacyjnie wyrazić chcemy, nie trzeba tych nót, które w interwallu tercyj obok siebie stoją, ale te, które w interwallach sekundy między niémi wypadają w kadencyje wiązać i do nich z kluczów poprzedzających tonacyje styczne dobierać, co wypadnie tak:

Da zwey, im Intervalle der Terz nebeneinander stehenden Töne zu einer Cadenz nicht gebunden, und desshalb auch solche modulationsmässig nicht ausgedrückt werden können, aus diesem Grunde, wenn wir zwey oder mehrere Terzen modulationsweise ausdrücken wollen, so müssen wir nicht die Terzen, sondern die zwischen den Terzen vorkommenden Secunden, nach betreffenden Schlüsseln in Cadenzen, auf folgende Art verbinden:

363 192 309 304 71 223 3 inaczey anders 368 194 305

297 66 224 219 202 317 312 179 270 45

inaczey anders 205 313 305 177 267 47 217 3

Taż sama melodyja może za pomocą kwadratów i tonikalnych akordów, być harmonizowana tak:

Dieselbe Melodie kann mittelst Quadraten und Tonical-Accorden auf folgende Art harmonisirt werden:

2. Jeżeli dwa tony w interwallu kwarty, czystéj ascendendo modulacyjnie harmonizować chcemy, w tym razie takowe według następującego znaczenia uważać, i w kadencyje składne łączyć należy.

2. Wenn zwey Töne im Intervalle der reinen Quarte ascendendo modulationsweise zu harmonisiren sind, so müssen dieselben in nachstehender Bedeutung angesehen, und in gerade Cadenzen vereinigt werden.

2 5   5 . . . . ∧   7 . . . . ♮3

Te tony idą po sobie w interwallu kwarty czystéj ascendendo. Gdy do piérwszego z nich dodamy septakord, do drugiego tonikalny akord właściwéj lub wyręczającéj tonacyj, otrzymamy kadencyje składne:

Diese Töne folgen nach einander im Intervalle der reinen Quarte ascendendo. Wenn wir zu dem ersten einen Sept-Accord, zum zweyten einen Tonical-Accord der eigenen, oder der stellvertretenden Tonart zusetzen, so erhalten wir folgende gerade Cadenzen:

2 5   2 5   2 5   5 ∧   5 *   5 ∧   5 *   7 ♮5   7 *

Podług tego planu wszystkie insze tony w interwallu kwarty czystéj ascendendo harmonizować się dają, zkąd wynika następujący klucz do harmonizowania melodyj potrzebny:

Nach diesem Plane werden alle andere Töne im Intervalle der reinen Quarte ascendendo harmonisirt, woraus nachstehender Harmonisiruugs-Schlüssel entsteht:

V. Klucz. | V. Schlüssel.

385 b-dur, 386 b-mol, 387 b-mol, 388 f-dur, 389 d-mol, 390 f-mol, 391 des-dur, 392 des-dur, 393 b-mol, 394 h-dur

395 h-mol, 396 h-mol, 397 fis-dur, 398 dis-mol, 399 fis-mol, 400 d-dur, 401 d-dur, 402 h-mol, 403 c-dur

404 c-mol, 405 c-mol, 406 g-dur, 407 e-mol, 408 g-mol, 409 es-dur, 410 es-dur, 411 c-mol, 412 des-dur

413 cis-mol | 414 cis-mol | 415 as-dur | 416 f-mol | 417 gis-mol | 418 e-dur | 419 c-dur | 420 cis-mol

421 d-dur | 422 d-mol | 423 d-mol | 424 a-dur | 425 fis-mol | 426 a-mol | 427 f-dur | 428 f-dur | 429 d-mol

430 es-dur | 431 dis-mol | 432 dis-mol | 433 b-dur | 434 g-mol | 435 b-mol | 436 fis-dur | 437 fis-dur | 438 dis-mol

439 e-dur | 440 e-mol | 441 e-mol | 442 h-dur | 443 gis-mol | 444 h-mol | 445 g-dur | 446 g-dur

447 e-mol | 448 f-dur | 449 f-mol | 450 f-mol | 451 c-dur | 452 a-mol | 453 c-mol | 454 as-dur | 455 as-dur

456 f-mol | 457 fis-dur | 458 fis-mol | 459 fis-mol | 460 des-dur | 461 b-mol | 462 cis-mol | 463 a-dur

464 a-dur | 465 fis-mol | 466 g-dur | 467 g-mol | 468 g-mol | 469 d-dur | 470 h-mol | 471 d-mol | 472 b-dur
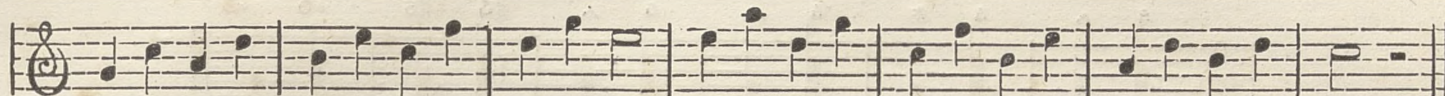
473 b-dur | 474 g-mol | 475 as-dur | 476 gis-mol | 477 gis-mol | 478 es-dur | 479 c-mol | 480 dis-mol | 481 h-dur

482 h--dur | 483 gis-mol | 484 a-dur | 485 a-mol | 486 a-mol | 487 e-dur | 488 cis-mol | 489 e-mol

490 c-dur | 491 c-dur | 492 a-mol
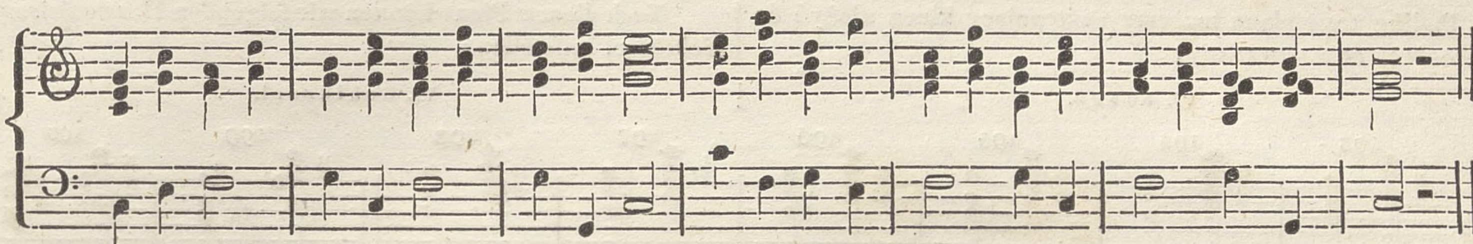
Dla objaśnienia praktycznego, weźmy do harmonizowania następującą melodyją, z kwart czystych ascendendo złożonych; n. p.

Zur practischen Erläuterung nehme man zur Harmonisirung folgende Melodie, in welcher reine Quarten ascendendo vorkommen:



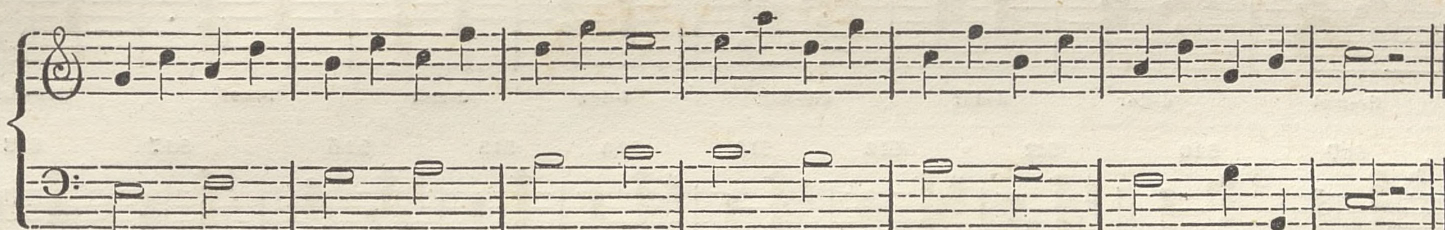
Ta melodyja po prostu harmonizowana wypadnie tak:

Diese Melodie kann einfach harmonisirt werden, so:



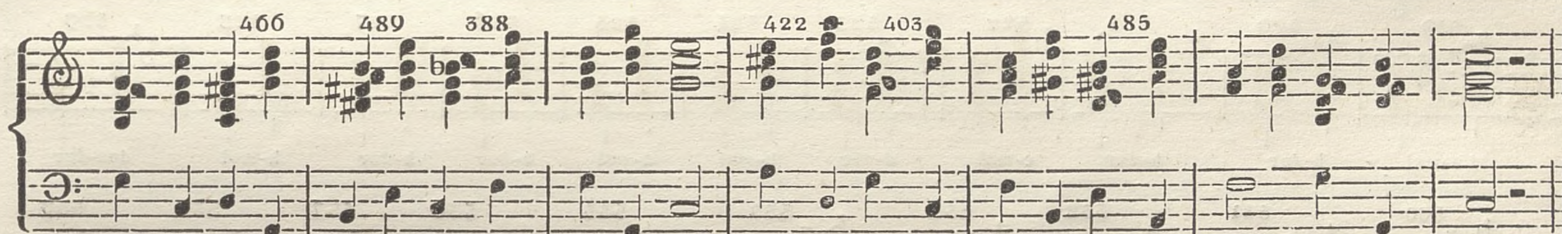
Można ją harmonizować po prostu za pomocą akordów biegu sextowego (§. 121) tak:

Man kann dieselbe harmonisiren mittelst Accorden des Sexten-Ganges (§. 121), so:



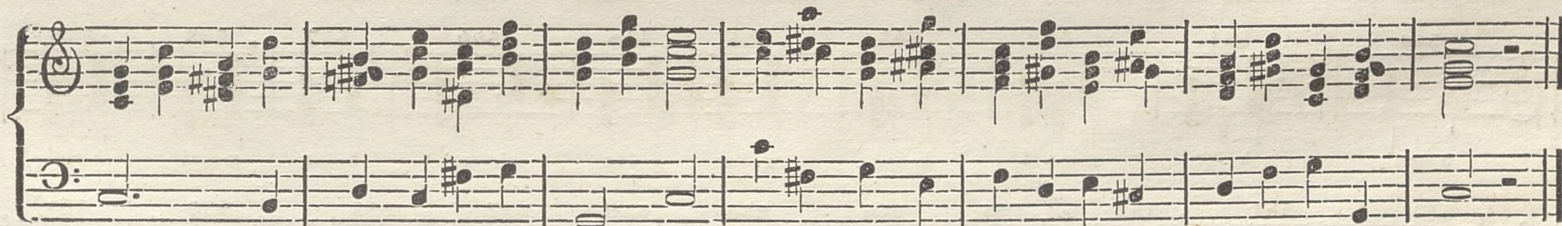
Podług powyższego klucza V, tak:

Mittelst des vorangehenden Schlüssels V, so:



Za pomocą tonikalnych akordów i kwadratów na przemiany, tak jak się o tym wyżéj mówiło.

Mittelst der Tonical-Accorde und Quadrate wechselweise, wie es oben gesagt wurde.



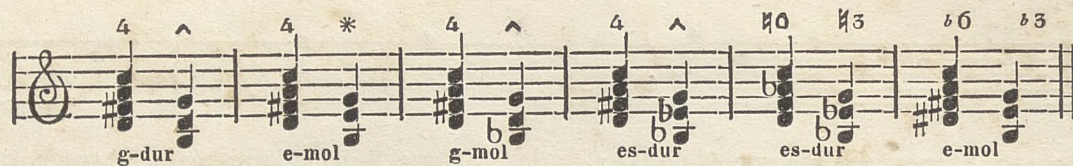
3. Jeżeli dwa tony w interwallu kwarty czystéj descendendo modulacyjnie harmonizować mamy, w tym razie ich w następującém znaczeniu uważać i w kadencyje składne wiązać należy.

3. Wenn zwey Töne im Intervalle der reinen Quarte descendendo modulirend zu harmonisiren sind, so müssen dieselben in folgender Bedeutung angesehen und in gerade Cadenzen vereiniget werden.

4 . . . . Λ ♮6 . . . ♮3 ♭6 . . . ♭3

Te tony w interwallu kwarty czystéj descendendo po sobie idą. Gdy do piérwszego z nich sformujemy septakord, do drugiego tonikalny akord właściwéj lub wyręczającéj tonacyj, otrzymamy kadencyje składne następujące:

Diese Töne folgen nacheinander in reinen Quarten descendendo. Wenn wir dem ersten einen Sept-Accord, dem zweyten einen Tonical-Accord der eigenen, oder der stellvertretenden Tonart zutheilen, so erhalten wir folgende gerade Cadenzen:



Podług tego planu możemy następujący klucz ułożyć do harmonizowania potrzebny:

Nach diesem Plane können wir folgenden Harmonisirungs-Schlüssel aufstellen:

VI. Klucz.

VI. Schlüssel.

493 g-dur, 494 e-mol, 495 g-mol, 496 es-dur, 497 es-dur, 498 e-mol, 499 fis-dur, 500 dis-mol

501 fis-mol, 502 d-dur, 503 d-dur, 504 dis-mol, 505 f-dur, 506 d-mol, 507 f-mol, 508 des-dur

509 des-dur, 510 d-mol, 511 e-dur, 512 cis-mol, 513 e-mol, 514 c-dur, 515 c-dur, 516 cis-mol, 517 es-dur, 518 c-mol

519 dis-mol, 520 h-dur, 521 h-dur, 522 c-mol, 523 d-dur, 524 h-mol, 525 d-mol, 526 b-dur, 527 b-dur, 528 h-mol, 529 des-dur

530 b-mol, 531 cis-mol, 532 a-dur, 533 a-dur, 534 b-mol, 535 c-dur, 536 a-mol, 537 c-mol, 538 as-dur, 539 as-dur

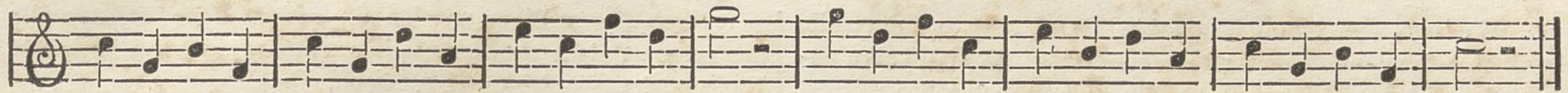
540 a-mol, 541 h-dur, 542 gis-mol, 543 h-mol, 544 g-dur, 545 g-dur, 546 gis-mol, 547 b-dur, 548 g-mol, 549 b-mol

550 fis-dur, 551 fis-dur, 552 g-mol, 553 a-dur, 554 fis-mol, 555 a-mol, 556 f-dur, 557 f-dur, 558 fis-mol, 559 as-dur, 560 f-mol

561 gis-mol, 562 e-dur, 563, 564

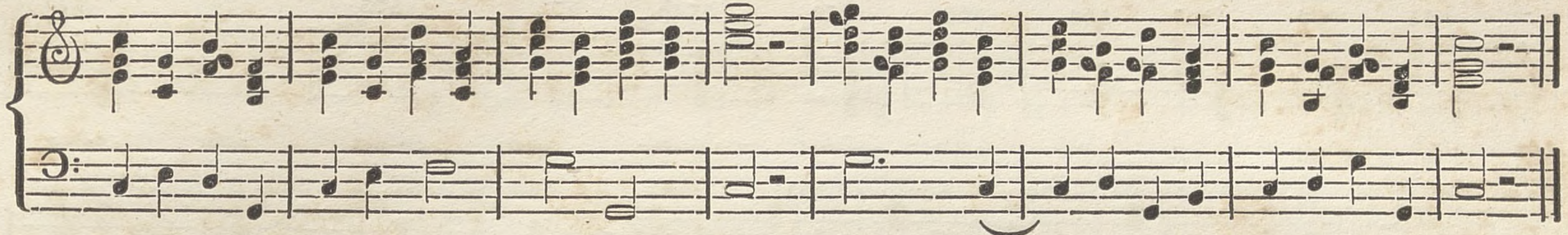
Dla ćwiczenia praktycznego weźmy do harmonizowania następującą melodyją, z kwart czystych in descensu złożoną:

Für die practische Übung nehme man zur Harmonisirung folgende Melodie, in welcher reine Quarten descendendo vorkommen:



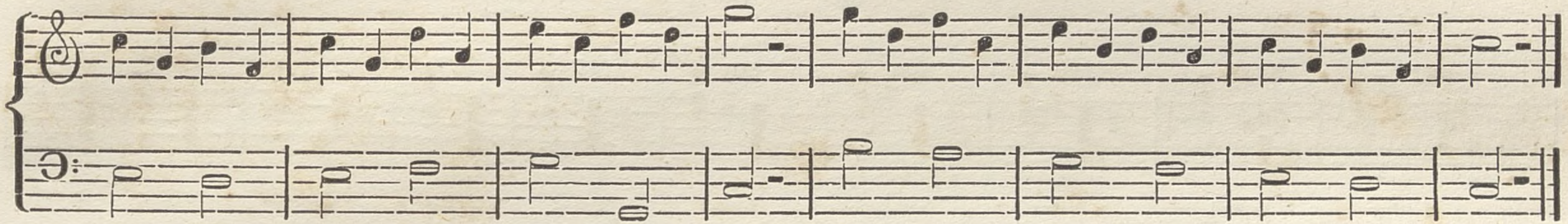
Po prostu harmonizuje się tak:

Einfach wird sie harmonisirt, so:
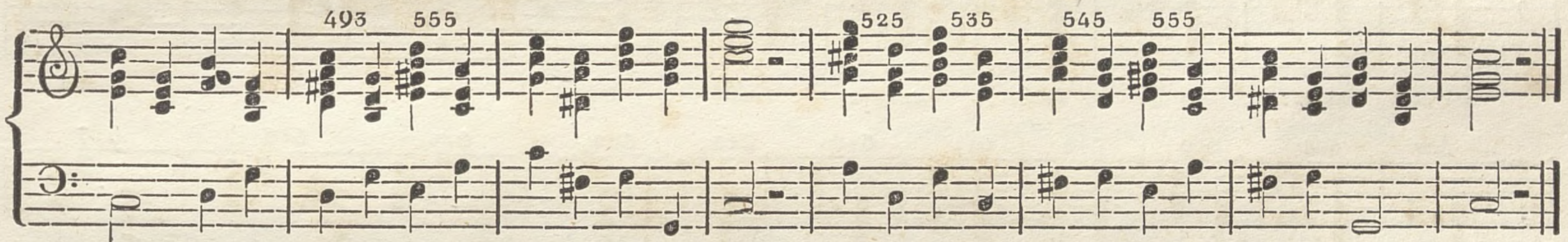


Po prostu akordami biegu sextowego. (§. 121.)

Mittelst der Accorde des Sexten-Ganges. (§. 121.)



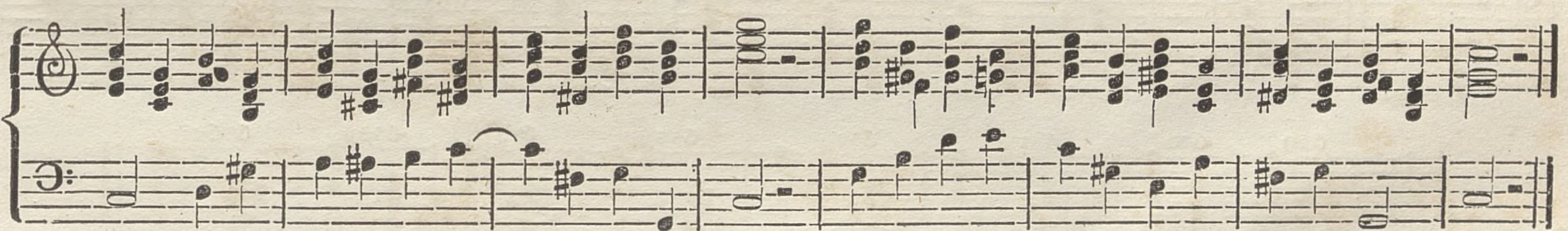
Podług powyższego klucza VI. modulacyjnie.

Nach dem vorangehenden Schlüssel VI. modulirend.



Przez tonikalne akordy i kwadraty na przemiany.

Mittelst der Tonical-Accorde und Quadrate wechselweise.



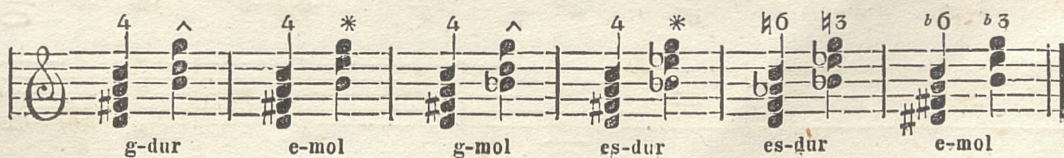
4. Jeżeli dwa tony w interwallu kwinty czystéj asendendo harmonizować mamy modulacyjnie, w tym razie takowe według następującego znaczenia uważać i w kadencyje składne wiązać należy:

4. Wenn zwey Töne im Intervalle der reinen Quinte ascendendo modulirend zu harmonisiren sind, so müssen sie in folgender Bedeutung angesehen, und in gerade Cadenzen vereiniget werden:



Gdy do piérwszego tonu sformujemy septakord, do drugiego tonikalny akord własnéj lub wyręczającéj tonacyj, otrzymamy kadencyje składne następujące:

Wenn wir zum ersten Tone einen Sept-Accord, zu dem zweyten einen Tonical-Accord der eigenen, oder der stellvertretenden Tonart zugeben, so erhalten wir folgende gerade Cadenzen:



Według tego planu wszystkie insze tony w interwallu kwinty ascendendo harmonizować się dają, zkąd wynika następujący klucz do harmonizowania melodyj potrzebny:

Nach diesem Plane werden alle andern Töne im Intervalle der reinen Quinte ascendendo harmonisirt, woraus folgender Harmonisirungs-Schlüssel entsteht:

VII. Klucz. | VII. Schlüssel.

565 g-dur, 566 e mol, 567 g-mol, 568 es-dur, 569 es-dur, 570 e-mol, 571 as-dur, 572 f-mol, 573 gis-mol, 574 e-dur, 575 e-dur

576 f-mol, 577 a-dur, 578 fis-mol, 579 a-mol, 580 f-dur, 581 f-dur, 582 fis-mol, 583 b-dur, 584 g-mol, 585 b-mol, 586 fis-dur

587 fis-dur, 588 g-mol, 589 h-dur, 590 gis-mol, 591 h-mol, 592 g-dur, 593 g-dur, 594 gis-mol, 595 c-dur, 596 a-mol

597 c-mol, 598 as-dur, 599 as-dur, 600 a-mol, 601 des-dur, 602 b-mol, 603 cis-mol, 604 a-dur, 605 a-dur, 606 ais-mol

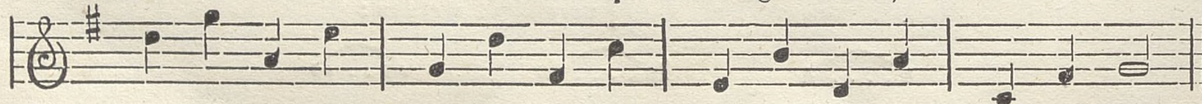
607 d-dur, 608 h-mol, 609 d-mol, 610 b-dur, 611 b-dur, 612 h-mol, 613 es-dur, 614 c-mol, 615 dis-mol, 616 h-dur, 617 h-dur

618 c-mol, 619 e-dur, 620 cis-mol, 621 e-mol, 622 c-dur, 623 c-dur, 624 cis-mol, 625 f-dur, 626 d-mol, 627 f-mol, 628 des-dur

629 des-dur, 630 d-mol, 631 fis-dur, 632 dis-mol, 633 fis-mol, 634 d-dur, 635 d dur, 636 dis-mol

Dla ćwiczenia praktycznego weźmy do harmonizowania następującą melodyją, która się z kwint czystych ascendendo składa; n. p.

Zur practischen Übung nehme man zur Harmonisirung folgende Melodie, welche aus den reinen Quinten ascendendo zusammengesetzt ist; z. B.
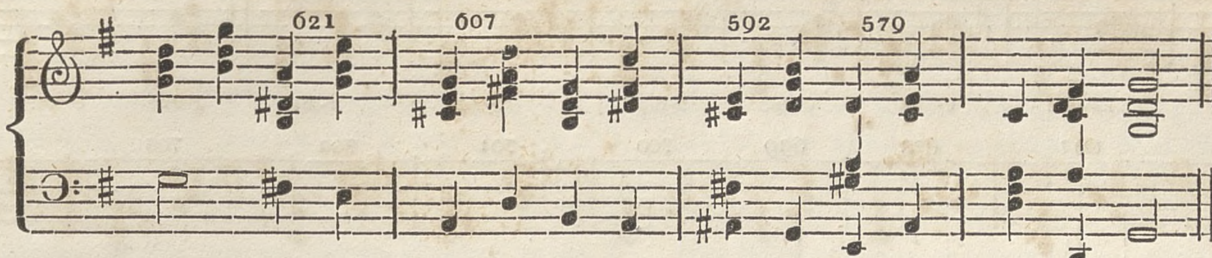


Po prostu harmonizuje się tak:

Einfach wird sie harmonisirt, so:

Modulacyjnie podług powyższego klucza tak:

Modulirend nach dem vorangehenden Schlüssel, so:
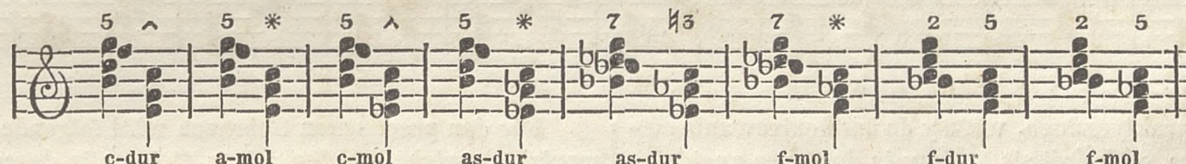


5. Jeżeli dwa tony w interwallu kwinty czystéj descendendo, modulacyjnie harmonizować się mają, w tym razie takowe według następującego znaczenia uważać i w kadencyje składne wiązać należy.

5. Wenn zwey Töne im Intervalle der reinen Quinte descendendo modulirend zu harmonisiren sind, so müssen solche in folgender Bedeutung angesehen, und in gerade Cadenzen gebunden werden.



Te tony w interwallu kwinty descendendo obok siebie stoją. — Gdy do piérwszego z nich dodamy septakord, do drugiego tonikalny akord właściwéj lub wyręczającéj tonacyj, otrzymamy kadencyje składne następujące:

Diese Töne stehen nebeneinander im Intervalle der reinen Quinte descendendo. — Wenn wir zum ersten einen Sept-Accord, zum zweyten einen Tonical-Accord der eigenen, oder der stellvertretenden Tonart setzen, so bekommen wir folgende gerade Cadenzen:
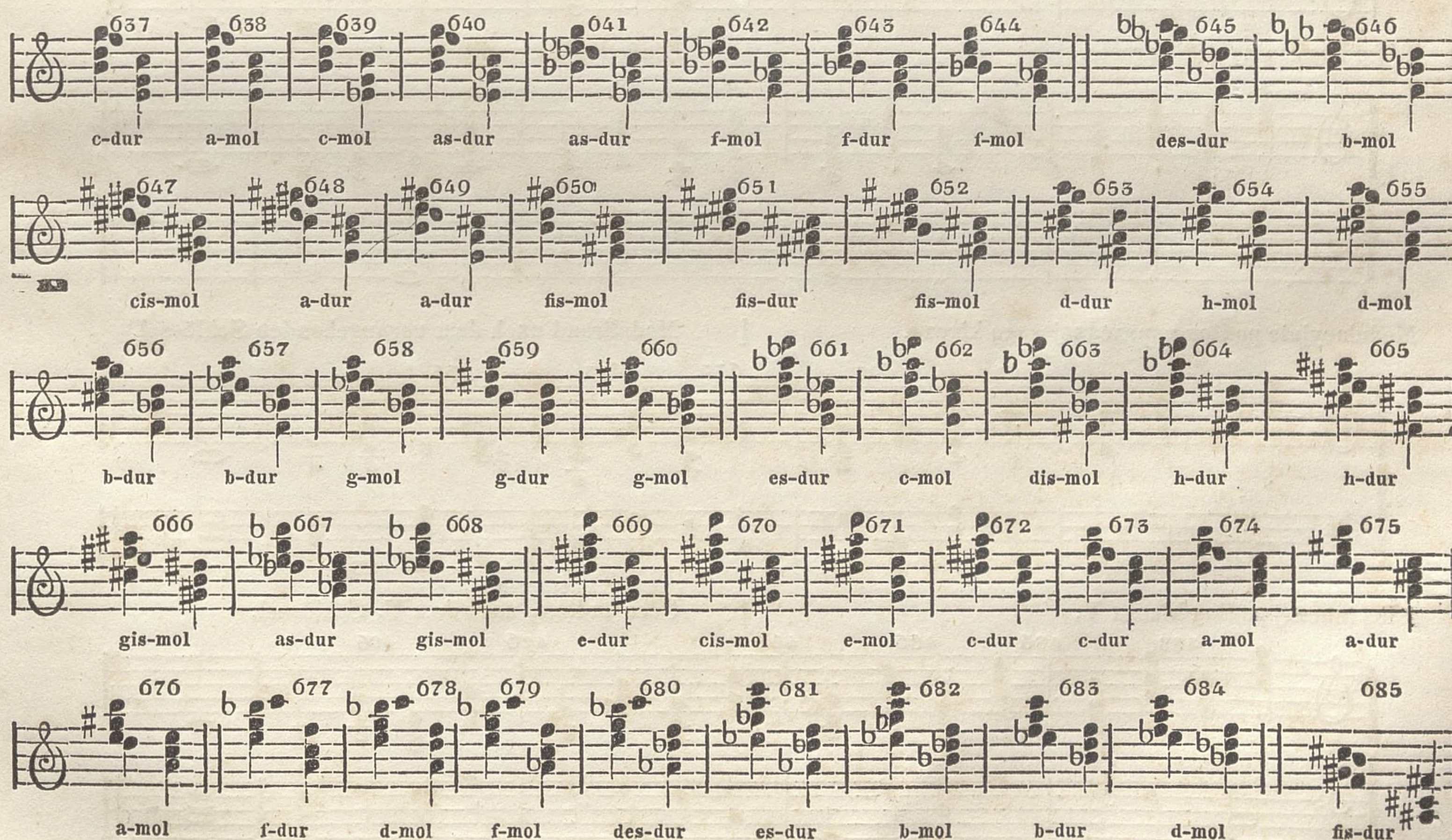


Ztąd wynika klucz następujący.

Hieraus besteht der nachfolgende Schlüssel.

VIII. Klucz.

VIII. Schlüssel.



686 dis-mol | 687 fis-mol | 688 d-dur | 689 d-dur | 690 h-mol | 691 h-dur | 692 h-mol | 693' g-dur | 694 e-mol | 695 g-mol

696 es-dur | 697 es-dur | 698 c-mol | 699 c-dur | 700 c-mol | 701 as-dur | 702 f-mol | 703 gis-mol | 704 e-dur

705 e-dur | 706 cis-mol | 707 des-dur | 708 cis-mol | 709 a-dur | 710 fis-mol | 711 a-mol | 712 f-dur | 713 f-dur | 714 d-mol

715 d-dur | 716 d-mol | 717 b-dur | 718 g-mol | 719 b-mol | 720 fis-dur | 721 fis-dur | 722 dis-mol | 723 es-dur

724 dis-mol | 725 h-dur | 726 gis-mol | 727 h-mol | 728 g-dur | 729 g-dur | 730 e-mol | 731 e-dur | 732 e-mol.

Dla użytku praktycznego, weźmy do harmonizowania melodyją następującą, w któréj się kwinty in descensu znajdują; n. p.

Für den practischen Gebrauch wird folgende Melodie harmonisirt, welche aus den reinen Quinten in descensu besteht.

Téjże harmonizowanie proste.

Einfache Harmonisirung derselben.

Modulacyjnie podług poprzedzającego klucza.

Modulirend nach dem vorangehenden Schlüssel.

711 693 677 673 655

Albo inaczéj podług klucza V.

Oder anders, nach dem V. Schlüssel.

388 486 466 451 426 406

Témi sposobami nóty melodyj różnych harmonizować można, uważając, gdzie modulacyje przemijające wprowadzić się dadzą.

§. 86. O wyprowadzeniu bazy harmonicznéj z melodyj podanéj, gdy każda para nót osobny otrzymuje akord.

Harmonizowanie każdéj pary nót jednym akordem, w melodyjach tylko powolnych użyć się może, z prędkiémi bowiem nótami akordy z natury ociężałe zdalić nie mogą.

Główna zasada harmonizowania dwóch nót jednym akordem jest, aby akordy każdéj parze nót odpowiadające w kadencyje się wiązały, oraz aby się swojéj porządkowości kolejnéj trzymały.

Dla dójścia, jaki akord każda para nót przyjąć może, zobaczmy w jak wielorakie pary, nóty melodyj zbierać się mogą? Noty melodyj mogą się w trojakie pary zbiérać, które są: 1) Pary harmoniczne; 2) Pary zamienne; 3) Pary nót odłącznych. Z uważmy ich zosobna.

1. Pary harmoniczne są, w których obydwie nóty do jenego akordu należą; n. p.

Auf diese Art können die Töne verschiedener Melodien harmonisirt werden, indem man sieht, wo sich die durchgehenden Modulationen einführen lassen.
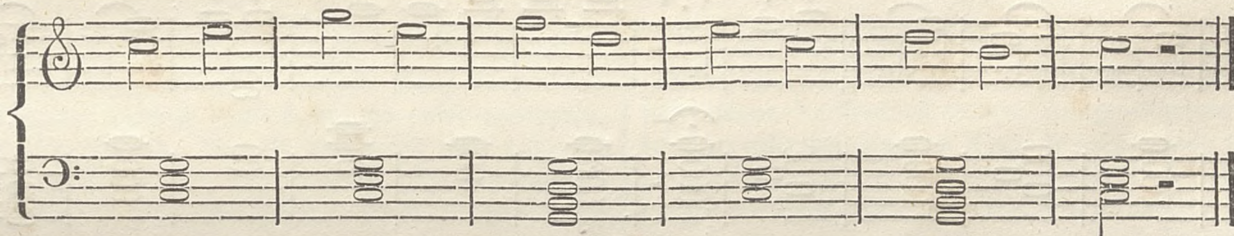
§. 86. Von der Entwicklung der harmonischen Basis aus einer gegebenen Melodie, wenn jede zwey Noten ihren eigenen Accord erhalten.

Die Harmonisirung von jeden zwey Noten mittelst eines Accordes kann nur in langsam sich bewegenden Melodien Statt finden, weil die ihrer Natur nach schwerfälligen Accorde mit schnellen Noten nicht gleichen Schritt halten können.

Die Hauptregel für die Harmonisirung zweyer Noten mittelst eines Accordes bestehet darin, dass die, diesen zwey Noten entsprechende Accorde, sich zu Cadenzen verbinden, und ihre gehörige Reihenfolge beobachten.

Um zu erkennen, welchen Accord ein jedes paar Noten annehmen könne, wollen wir sehen, auf wie vielfache Art die Noten einer Melodie Paare bilden können. Die Noten einer Melodie können in Paare von dreyfacher Art zusammentreffen, diese sind: 1) Harmonische Paare; 2) Wechselpaare; 3) Paare von ausgeschiedenen Noten. Wir wollen solche einzeln betrachten.

1. Harmonische Paare sind solche, in welchen beyde Noten zu einem Accorde gehören; z. B.

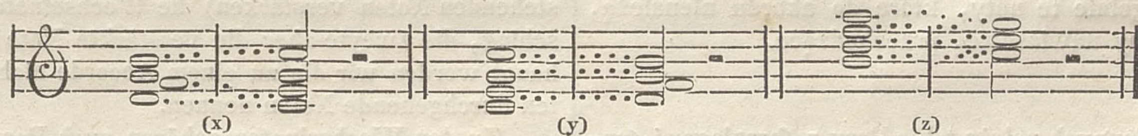


Do takich par bardzo łatwo wynaleść akordy, gdyż ich same nóty wskazują.

2. Para zamienna jest, któréj nóty kadencyjonalny związek mają, z rezolucyj kadencyj harmonicznéj wypływają, kadencyją melodyjną stanowią. Zobaczmy to praktycznie, połóżmy n. p. kadencyją harmoniczną:
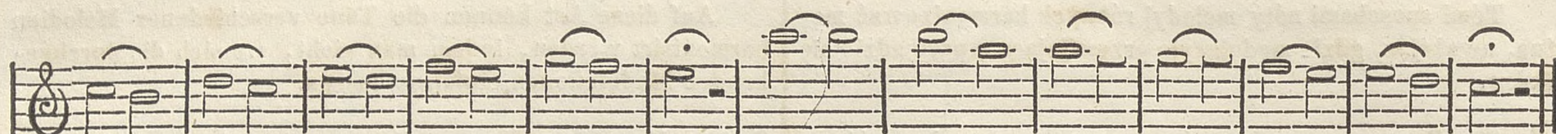
Zu solchen Paaren ist es sehr leicht Accorde zu setzen, weil ihre Noten selbst solche andeuten.

2. Wechselpaare sind solche, deren Noten in einer Cadenz-Verbindung stehen, aus der Auflösung der harmonischen Cadenz hervorgehen und eine melodische Cadenz bilden. Wir wollen dieses an einem Beyspiele betrachten. Es sey z. B. die harmonische Cadenz:
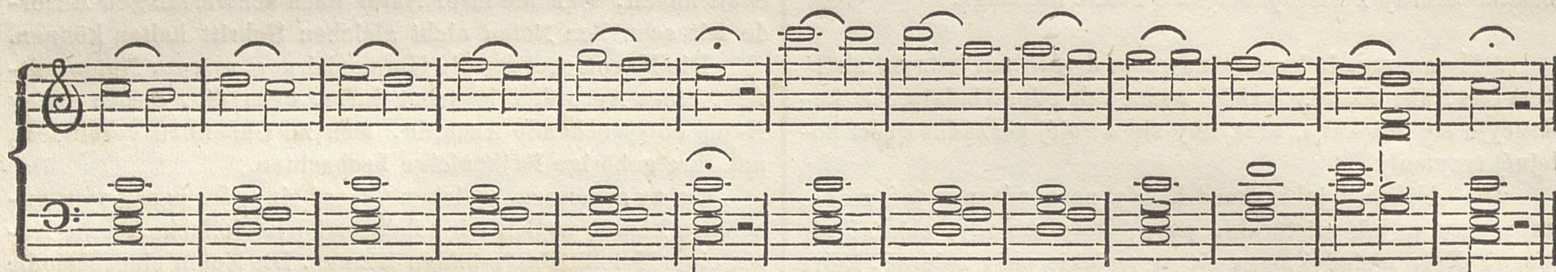


Pod znakiem (x) wynikają z rezolucyj akordów następujące kadencyjonalne pary: hc-fe-dc, pod (y) wynikają: ch-gf-ed, pod (z) widzimy ag-fe-dc-hc. Gdy te pary porządkiem skali descendendo wyraziémy, wypadną tak: ch-ha-ag-gf-fe-ed-dc. Te pary porządkiem skali wyrażone nam wskazują, że nóty skali in descensu w pary zebrane, są zamienne. Te pary nazywają się zamienne, bo ich odgłos tak się w jedność zlewa, iż do któréj kolwiek akord dodać można, jedna drugiéj w harmoniczném brzmieniu nieprzeszkadza, to jest, gdy do piérwszéj nóty dodamy akord, tym samym pokrywa się i druga, a gdy do drugiéj dodajemy akord, tym samym pokrywa się piérwsza. Połóżmy n. p. nastepującą melodyją.

Unter dem Zeichen (x) gehen aus der Auflösung der Accorde nachstehende Cadenz-Paare hervor: hc-fe-dc; unter (y): ch-gf-ed; unter (z): ag-fc-dc-hc. Diese Paare in der Ordnung der Leiter descendendo gestellt, erscheinen so: ch-ha-ag-gf-fe-ed-dc. Diese in der Ordnung der Leiter ausgedrückten Paare lehren uns, dass die in der herabsteigenden Leiter in Paare verbundenen Noten Wechselpaare sind, und so genannt werden, weil ihr Klang zu einer solchen Einheit zusammenfliesst, dass, wenn wir zu der einen oder der anderen Note einen Accord geben, sie einander im harmonischen Klange nicht schaden, d. h. der der ersten Note beygegebene Accord bedeckt die zweyte Note, und der zu der zweyten Note gesetzte Accord bedeckt die erste. Zum Beyspiele diene folgende Melodie:



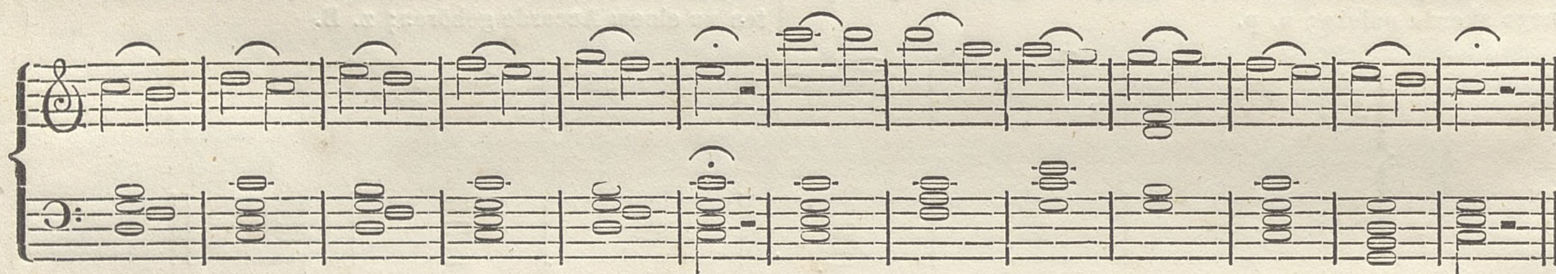
Tu są same pary zamienne, a zatém możemy do piérwszéj lub do drugiéj nóty każdéj pary dodać akord, jak się podoba, lub potrzeba wymaga. Jeżeli do piérwszéj nóty każdéj pary dodamy akord, wypadnie tak:

Hier finden wir lauter Wechselpaare, und man kann nach Belieben oder Bedürfniss zu der ersten oder zweyten Note eines jeden Paares einen Accord setzen. Wenn wir zu der ersten Note eines jeden Paares einen Accord setzen, so geschieht es auf folgende Art:



Jeżeli zaś do drugiéj nóty każdéj pary dodamy akordy, wypadnie tak:

Wenn wir zu der zweyten Note eines Wechselpaares einen Accord setzen, so geschieht es auf folgende Art:
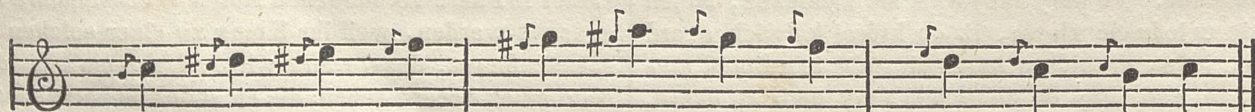


Jeżeli piérwsza nóta pary zamiennéj otrzymuje akord, tę nazywać będziemy mocną (bo na mocnym punkcie stoi) drugą przemijającą, jeżeli zaś do drugiéj nóty dodajemy akord, piérwszą będziemy nazywać zamienną, albo forszlag, (bo zamienne nóty tak równie wzmacniają nóty na słabym punkcie stojące, jak i forszlagi), drugą zaś nazywać będziemy wzmocnioną. Ogolnie te nóty, które do akordu nienależą, nazywać będziemy nawiasowe, przechodzące.

Do nót zamiennych należą takie Pary z forszlagami (appoggiaturami) w których piérwsza nóta jest forszlag, druga harmoniczna. Forszlagi, o których tu mowa, są drobne nóty, które swoje harmoniczne nóty z dołu do góry zawsze in semitonio, z góry zaś na dół w interwallu sekundy wielkiéj lub małéj poprzedzają, i zniémi się w jeden głos zlewają; n. p.
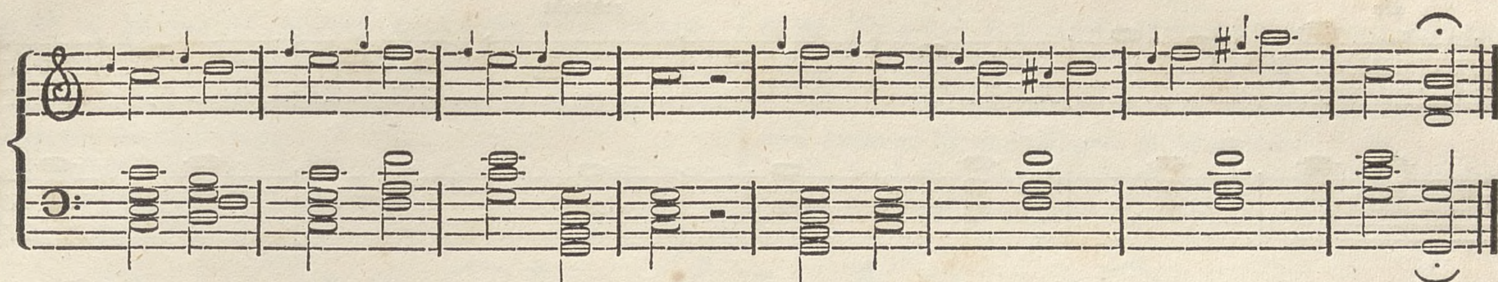
Wenn die erste Note eines Wechselpaares einen Accord bekommt, so werden wir diese (weil sie auf einem starken Puncte stehet) die starke, die zweyte aber die durchgehende Note nennen. Wenn wir aber zu der zweyten Note einen Accord setzen, so werden wir die erste (weil Wechselnoten eben so wie Vorschläge die auf einem schwachen Puncte stehenden Noten verstärken) die Wechselnote oder den Vorschlag, die zweyte aber die verstärkte Note nennen. Überhaupt werden wir die zu einem Accorde nicht gehörigen Noten durchgehende Noten nennen.

Zu den Wechselnoten gehören auch Paare mit Vorschlägen (Appoggiaturen), in welchen die erste Note der Vorschlag, die zweyte aber harmonisch ist. Vorschläge, von denen hier die Rede ist, sind kleine Noten, die vor ihren harmonischen Noten, von unten hinauf immer in semitonio, von oben herab in der grossen oder kleinen Secunde stehen, und mit denselben in Einen Klang zusammenfliessen; z. B.



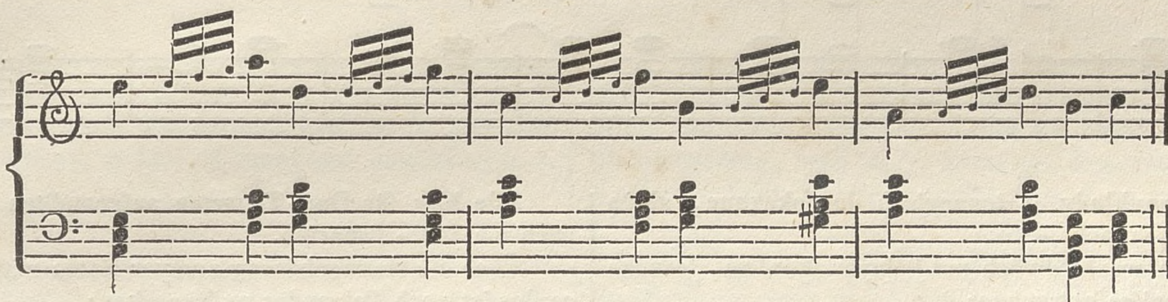
Forszlagi nigdy akordów nie otrzymują, tylko ich harmoniczne nóty; n. p.

Vorschläge erhalten nie Accorde, sondern bloss ihre harmonischen Noten; z. B.



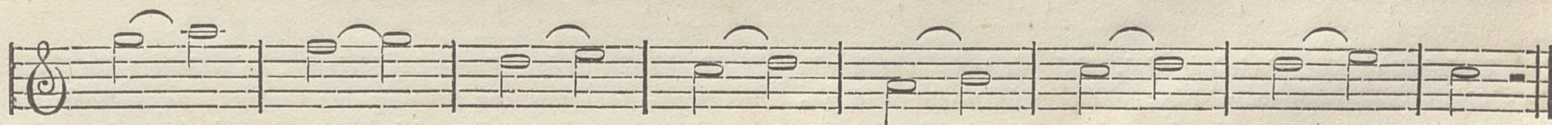
Są także forszlagi z dwóch, trzech, cztérech, i więcéj notowych wiązeczek złożone, które nótę harmoniczną poprzedzają, część jéj przeciągłości zabiérają, i w jeden z nią odgłos się zlewają, takowe nie otrzymują akordu, tylko ich harmoniczne nóty; n. p.

Es gibt auch aus zwey, drey, vier und mehreren Noten zusammengesetzte Vorschläge, die vor der harmonischen Note stehen, einen Theil ihrer Dauer einnehmen, und mit derselben in Einen Klang zusammenfliessen; auch solche Vorschläge erhalten keinen eigenen Accord, sondern die harmonische Note; z. B.
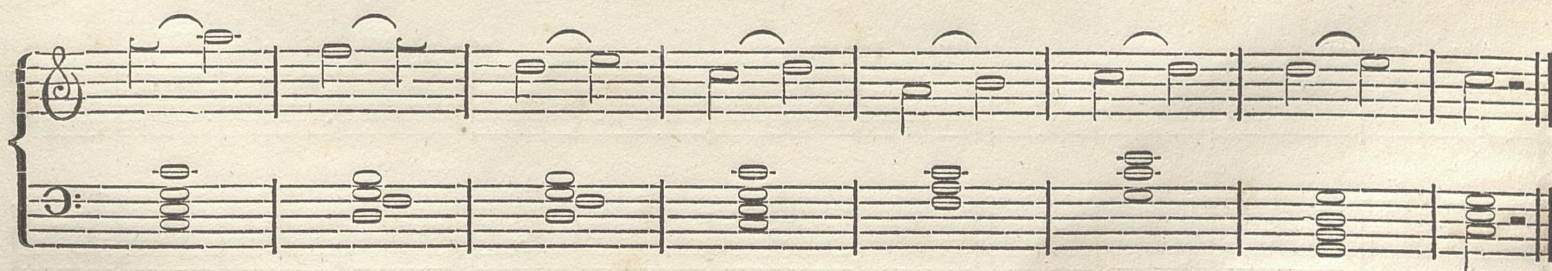


3. Parę nót odłącznych składają nóty odłączne, to jest te, które nie są w kadencyjonalnym związku. Nóty odłączne w interwallu sekundy wielkiéj ascendendo po sobie następują, n. p. cd-de-fg-ga-ah. Gdy do piérwszéj nóty pary odłącznéj dodajemy akord, tym samym druga jako przemijająca pokryć się może, ale kiedy do drugiéj akord dodajemy tym samym, piérwsza pokryć się niemoże; dla tego najczęściéj, gdy druga swój akord otrzymuje, także i piérwsza swój mieć musi. Połóżmy n. p. następującą melodyję.

3. Die Paare ausgeschiedener Noten sind aus abgesonderten Noten zusammengesetzt, d. h. aus solchen, die in keiner Cadenz-Verbindung stehen. Ausgeschiedene Noten folgen im Intervalle der grossen Secunde ascendendo nacheinander, z. B. cd-de-fg-ga-ah. Wenn wir zu der ersten Note des ausgeschiedenen Paares einen Accord setzen, so wird mit diesem die zweyte als Übergangs-Note bedeckt, wenn wir aber zu der zweyten einen Accord setzen, so kann mit demselben die erste nicht bedeckt werden; wenn daher die zweyte ihren Accord erhält, so muss auch die erste ihren Accord haben. Zum Beyspiele diene nachstehende Melodie.
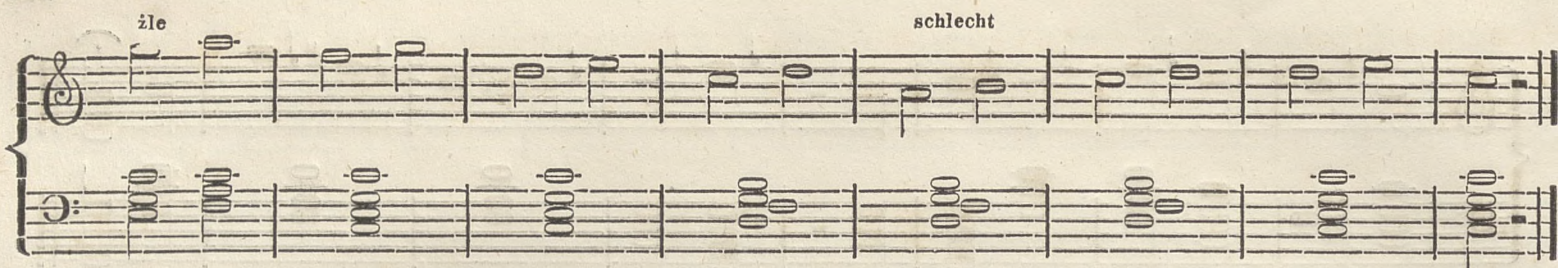


Gdy do piérwszéj nóty każdych tu wyszczególnionych par dodajemy akordy, témi i drugie jako przemijające pokrywają się; n. p.

Wenn wir zu der ersten Note der hier angeführten Paare einen Accord setzen, so wird mit demselben auch die zweyte als Übergangs-Note bedeckt; z. B.
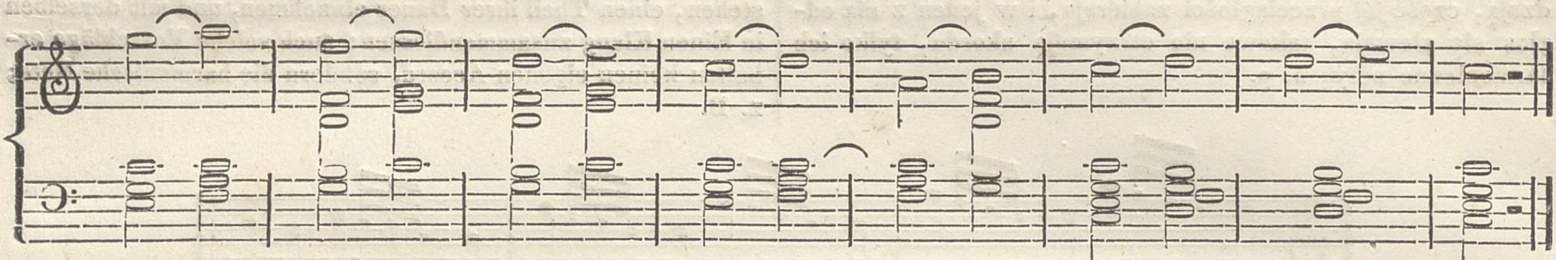


Gdybyśmy zaś do drugiéj nóty każdéj pary dodali akordy, z tych piérwsza tym samym pokryć się niemoże; n. p.

Wenn wir aber zu der zweyten Note eines jeden Paares einen Accord setzen, so kann mit demselben die erste Note nicht bedeckt werden; z. B.



W takim więc razie lepiéj jest, kiedy obydwie nóty otrzymują swoje akordy.

In diesem Falle ist es daher besser, wenn beyde Noten ihren eigenen Accord erhalten.



Reguły i przykłady w tonacyjach dur okazane, służą także w tonacyjach mol.

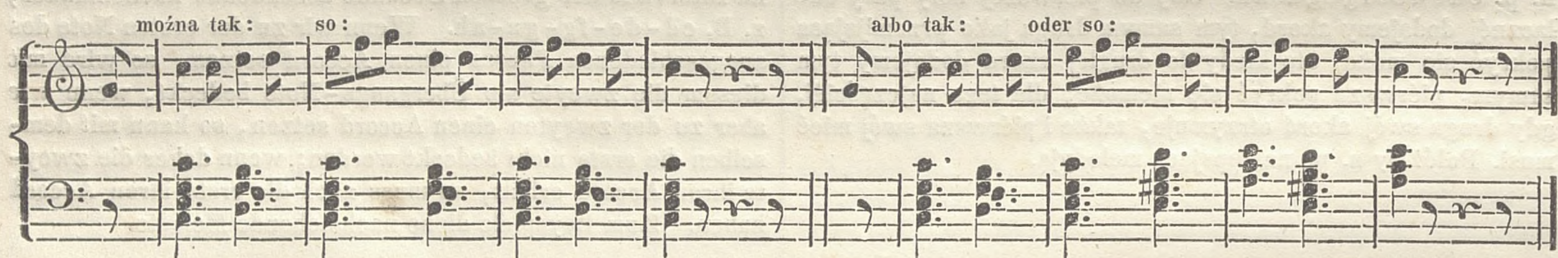
W harmonizowaniu dwóch nót jednym akordem, jeszcze następujące uwagi są potrzebne:

1. Aby nie jednéj tonacyj raz wraz akordów używać, trzeba uważać, gdzieby się modulacyje przemijające wprowadzić dały; n. p.

Alle hier für Dur-Tonarten aufgestellten Regeln gelten auch für Moll-Tonarten.
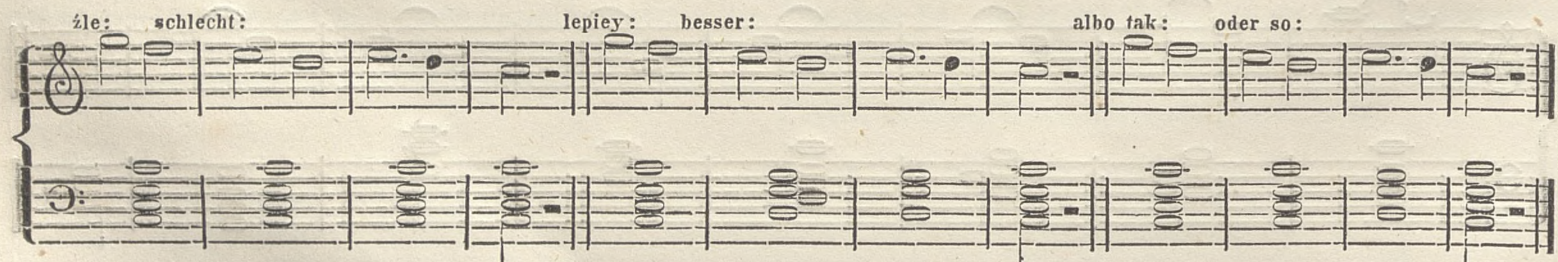
Über die Harmonisirung zweyer Noten mittelst eines Accordes ist noch Folgendes zu bemerken:

1. Man muss darauf sehen, dass nicht Accorde einer Tonart ohne Unterbrechung nacheinander folgen, sondern dass auch durchgehende Modulationen, wo es thunlich ist, angebracht werden; z. B.



2. Jeżeli w tym takcie melodyj, gdzie się tony septakordu do złożenia kadencyj w zakończeniu periodu znajdować powinny, tony tonikalnego akordu stoją, nietrzeba do nich dokładać akordu tonikalnego, lecz septakord, aby się kadencyja wyraźnie złożyła. Połóżmy n. p. zakończenie takie:

2. Wenn in dem Tacte der Melodie, in welchem die Töne des Sept-Accordes zur Bildung der Cadenz, beym Schlusse der Periode stehen sollen, die Töne des Tonical-Accordes stehen, so soll in diesem Falle nicht der Tonical-Accord, sondern der Sept-Accord denselben zugegeben werden, damit die Cadenz ausdrücklicher werde. Es sey z. B. folgender Schluss:



Przykłady w tonacyj dur okazane, służą także dla mol.

Die für die Dur-Tonart angeführten Beyspiele dienen auch für Moll.

§. 87. O harmonizowaniu trzynotowego taktu jednym akordem.
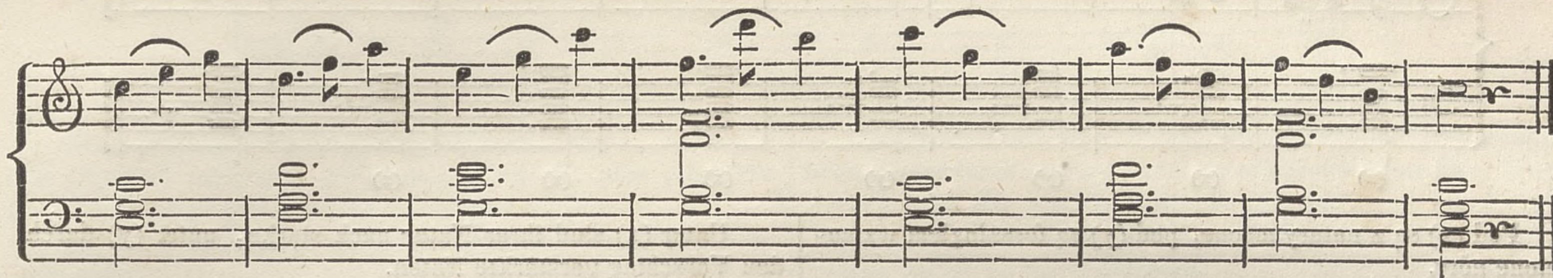
W harmonizowaniu trzech nót jednym akordem, następujące reguły uważać należy:

1. Jeżeli wszystkie trzy nóty w takcie są harmoniczne, te same wskazują swój akord; n. p.

§. 87. Von der Harmonisirung eines dreytönigen Tactes mittelst eines Accordes.
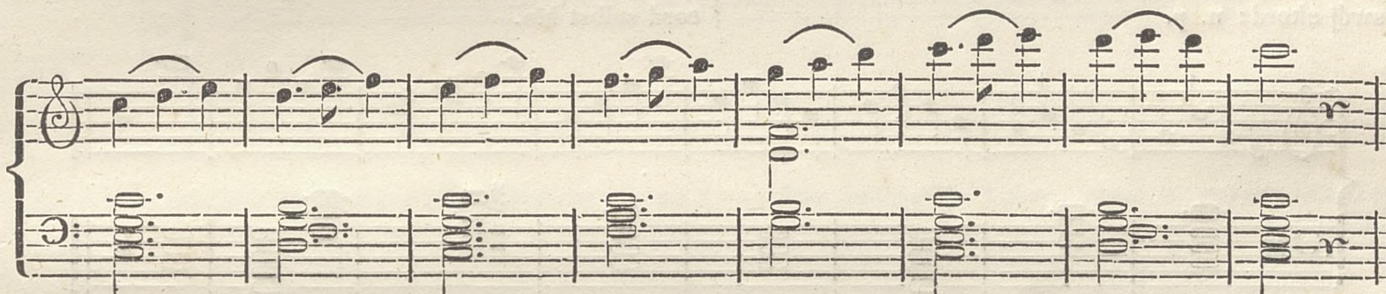
Bei der Harmonisirung von drey Tönen durch einen Accord kommen folgende Regeln zu beobachten:

1. Sind alle drey Töne eines Tactes harmonisch, so deuten sie selbst auf ihren Accord hin; z. B.
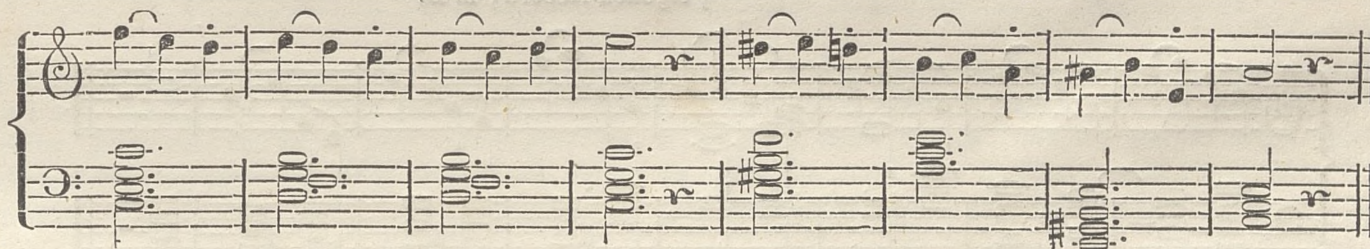


2. Jeżeli piérwsza nóta w takcie jest z inszego, a druga i trzecia z inszego akordu, piérwsza otrzymuje akord, a drugie są przemijające, bo w trzyćwierciowym takcie piérwszy punkt tylko jest mocny, w którym akord stać powinien; n. p.

2. Gehört die erste Note eines Tactes einem andern, und die zweyte und dritte wieder einem andern Accorde an, so erhält die erste einen Accord und die zwey andern bleiben Übergangstöne, weil im $^3/_4$ Tacte auf dem ersten Puncte der Nachdruck liegt, auf welchem der Accord zu stehen hat; z. B.
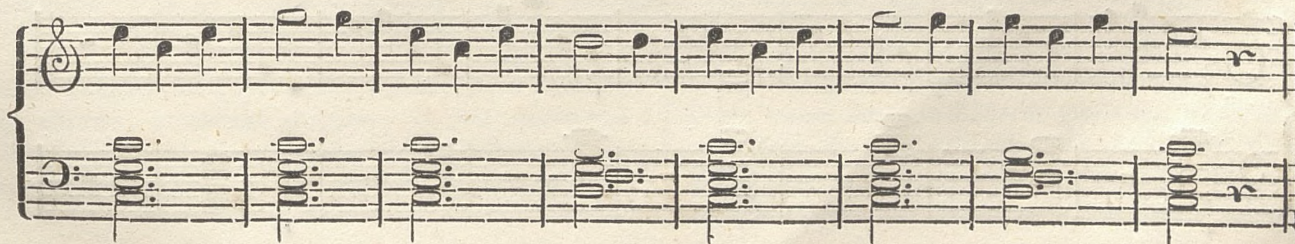


3. Jeżeli piérwsza para jest zamienna lub z forszlagiem, wtenczas druga wzmocniona otrzymuje akord, piérwsza będzie zamienna, trzecia przemijająca; n. p.

3. Ist das erste Paar ein wechselndes oder mit einem Vorschlag, so kann in diesem Falle die zweyte, d. i. die verstärkte Note einen Accord erhalten, die erste wird als Wechselnote, die dritte als durchgehend betrachtet; z. B.



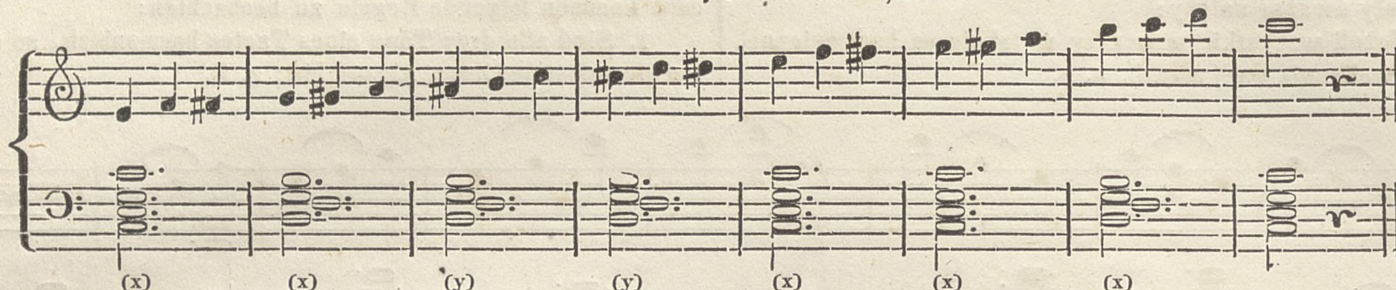
4. Kiedy w tym takcie melodyj, w którym septakordowi kadencyjonalnemu stać należy, znajdują się nóty tonikalnego akordu, wtenczas te nóty dla złożenia kadencyj, otrzymują septakord; n. p.

4. Wenn in dem Tacte der Melodie, in welchem der Cadenz-Sept-Accord stehen soll, Töne des Tonical-Accordes sich befinden, so erhalten diese Töne zur Bildung der Cadenz einen Sept-Accord; z. B.



5. Jeżeli nóty w takcie są w chromatycznym biegu, wtenczas piérwsza z natury mocna, lub druga zamienną nótą wzmocniona, otrzymują akord; n. p.

5. Wenn die Töne des Tactes einen chromatischen Gang gehen, so erhält in diesem Falle die erste, als ihrer Natur nach starke, oder die zweyte durch die Wechselnote verstärkte einen Accord; z. B.



Pod (x) są z natury mocne, pod (y) są forszlagiem wzmocnione nóty.

Unter (x) sind ihrer Natur nach starke, unter (y) durch den Vorschlag verstärkte Noten.

§. 88. O harmonizowaniu cztéronotowego taktu jednym akordem.

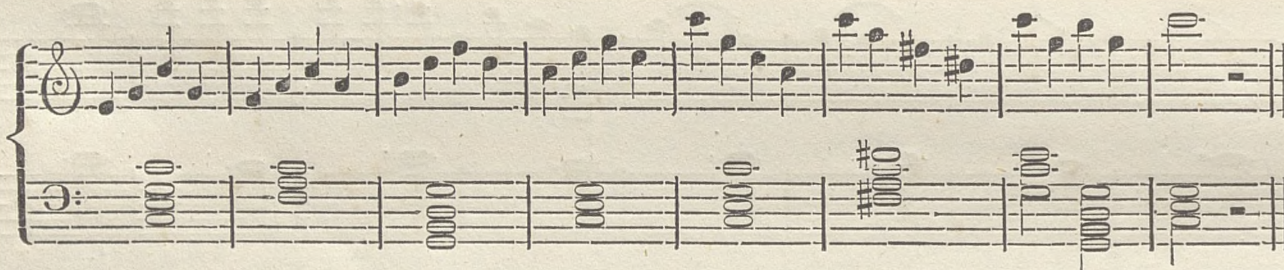
W harmonizowaniu cztérech nót jednym akordem, następujące reguły uważać należy.

1. Jeżeli wszystkie cztéry nóty są harmoniczne, te same okazują swój akord; n. p.

§. 88. Von der Harmonisirung eines viertönigen Tactes durch einen Accord.
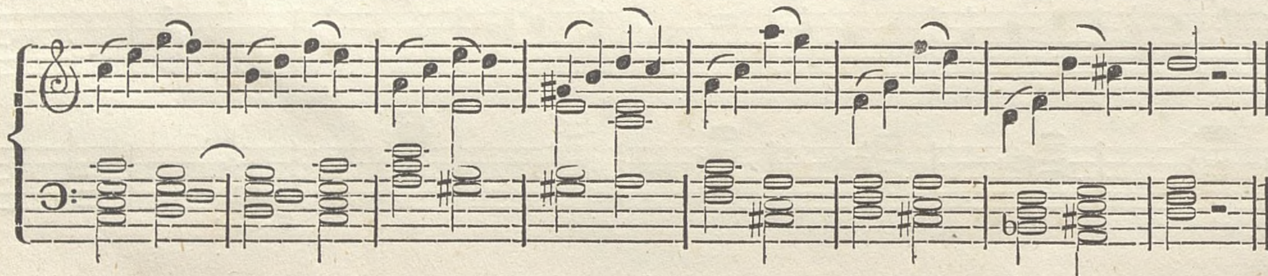
Bey der Harmonisirung von vier Tönen durch einen Accord sind folgende Regeln zu beobachten:

1. Sind alle Töne harmonisch, so deuten sie auf ihren Accord selbst hin.
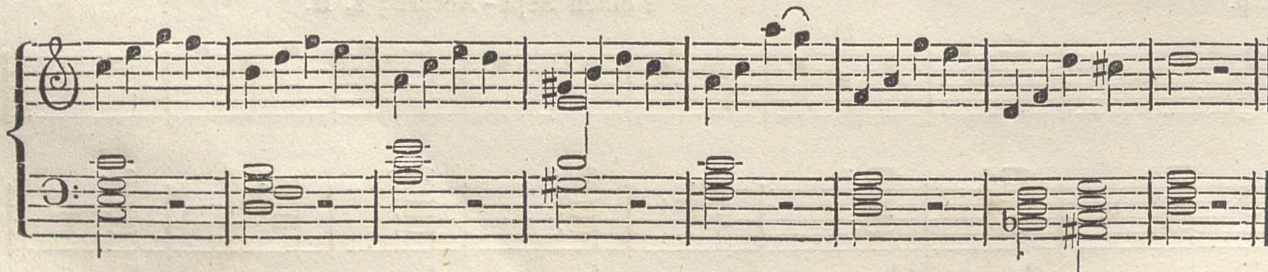


2. Jeżeli są trzy harmoniczne, a ostatnia obca, wtenczas lepiéj ich parami uważać: Jeżeli ta ostatnia obca nóta z przedostatnią stanowi parę zamienną, wtenczas piérwsza para otrzymuje swój, a druga swój akord; n. p.

2. Sind aber drey Töne harmonisch und der vierte fremd, so ist es zweckmässiger, sie als Paare zu betrachten. Bildet die letzte fremde Note mit der vorletzten ein wechselndes Paar, so erhält in diesem Falle das erste und das zweyte Paar einen eigenen Accord; z. B.
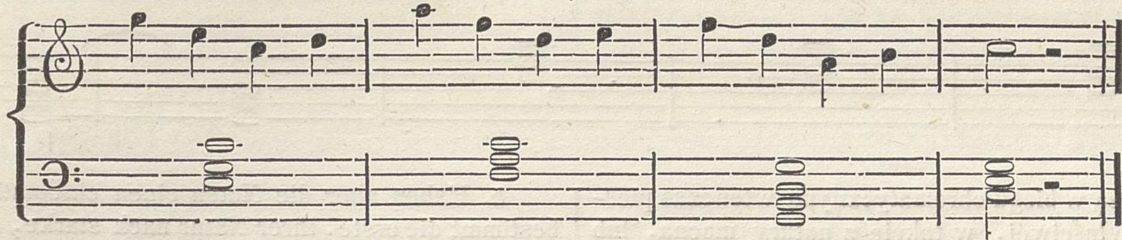


A jeżeli koniecznie oto idzie, aby te cztéry nóty jeden tylko otrzymały akord, druga para jako przemijająca uważana być może; n. p.

Sollte es sich jedoch durchaus darum handeln, dass die vier Noten nur einen Accord erhalten, so kann das zweyte Paar als übergängig betrachtet werden; z. B.



Jeżeli druga para nie jest zamienna, wtenczas trzy nóty harmoniczne stanowią swój akord, czwarta obca uważa się jak przemijająca; n. p.

Ist aber das zweyte Paar nicht wechselnder Art, so erhalten die drey harmonischen Töne ihren Accord, und der vierte fremde wird als übergängig betrachtet; z. B.



Jeżeli w takcie obydwie pary są harmoniczne, wtenczas albo obydwie otrzymują swój osobny akord, albo piérwsza para otrzymuje akord; druga zostaje przemijająca.

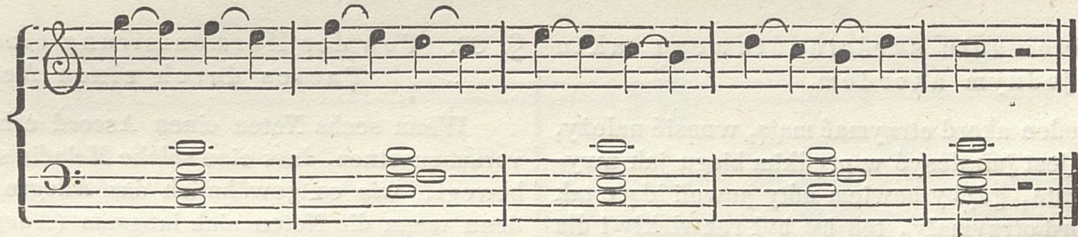
3. Jeżeli nóty idą po sobie diatonicznie, wtenczas trzeba rozróżnić:

a) Jeżeli nóty składają się w pary zamienne, wtenczas można ich dwojako harmonizować, raz uważając piérwsze nóty w parach jako mocne, które otrzymują akordy, co wypadnie tak:

Wenn im Tacte beide Paare harmonisch sind, so erhalten beide Paare ihren Accord, oder es erhält das erste Paar einen Accord, und das zweyte bleibt übergängig.

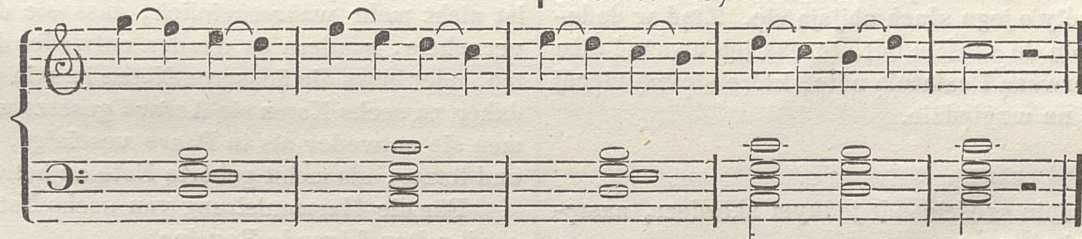
3. Wenn die Töne im diatonischen Gange nach einander folgen, so ist zu unterscheiden:

a) Wenn sich die Noten in wechselnde Paare vereinigen, so können sie auf zweyfache Art harmonisirt werden; indem man das eine Mahl die ersten Noten der Paare als stark betrachtet, welches so geschieht:
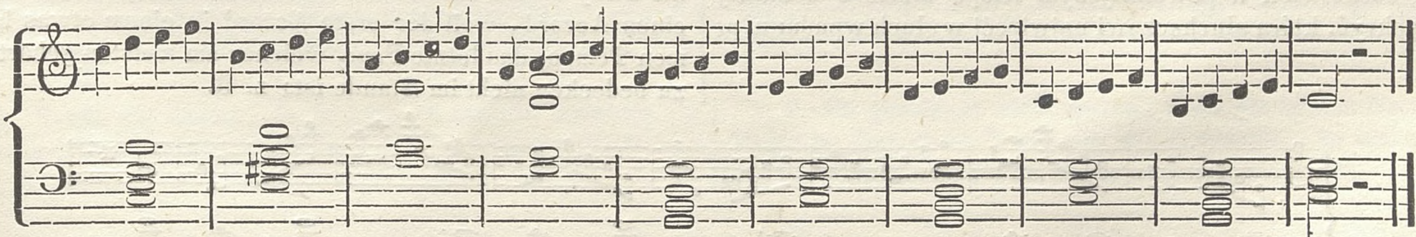


Drugi raz uważając piérwsze nóty w parach jako zamienne, gdzie nóty drugie niémi wzmocnione otrzymują akordy; n. p.

Das andere Mahl aber, wenn die ersten Noten der Paare als Wechselnoten betrachtet werden, bekommen die zweyten ihre Accorde, und zwar so:
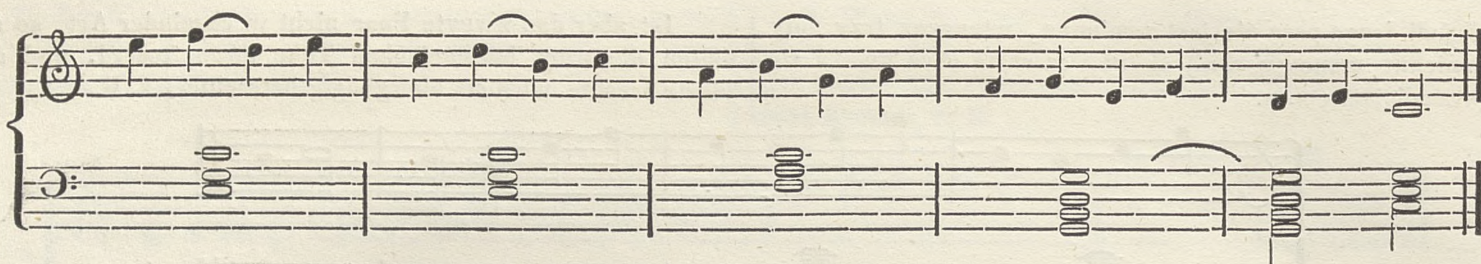


b) Jeżeli nóty niewiążą się w pary zamienne, wtenczas piérwsza nóta każdéj pary uważana jako mocna, otrzymuje swój akord, druga nóta zaś każdéj pary zostaje przemijająca, albo też piérwsza w takcie otrzymuje swój akord, reszty są przemijające; n. p.

b) Wenn sich die Noten in wechselnde Paare nicht vereinigen, so erhält in diesem Falle die erste Note eines jeden Paares ihren Accord, und die zweyte bleibt durchgehend, oder die erste Note im Tacte erhält ihren Accord, und die übrigen bleiben durchgehend; z. B.
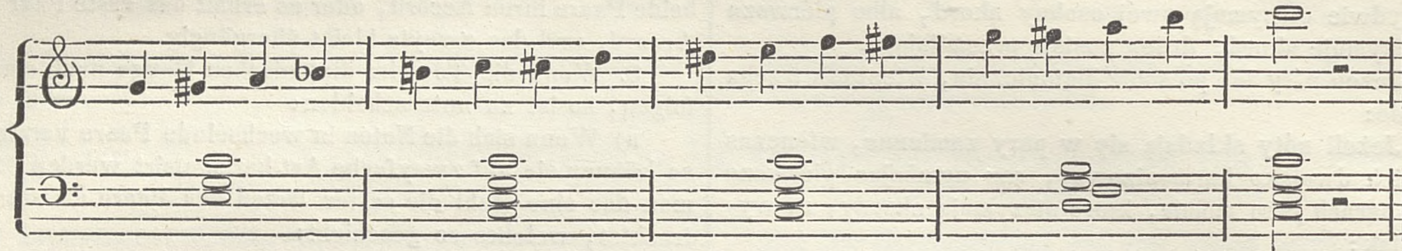


4. Jeżeli skrajnie nóty pochodzą z jednego, a środkowe z drugiego akordu, wtenczas skrajnie, to jest: piérwsza i czwarta stanowią akord, bo te najlepiéj o słuch się obijają, dla tego téż ich akord średnie nóty pokryć może; n. p.

4. Wenn die äusseren Noten einem, und die mittleren Noten einem anderen Accorde gehören, so bestimmen in diesem Falle die äusseren, d. i. die erste und vierte Note den Accord, weil sie am deutlichsten zu hören sind, und desshalb auch ihr Accord die mittleren Noten bedecken kann; z. B.



5. Jeżeli nóty są w biegu chromatycznym, wtenczas piérwsza nóta, skali właściwéj, w takcie z natury mocna, lub druga zamienną nótą wzmocniona, stanowi akord; n. p.

5. Haben aber die Noten einen chromatischen Gang, so bestimmt die erste, ihrer Natur nach starke, oder die zweyte, durch die Wechselnote verstärkte, den Accord; z. B.



§. 89. O harmonizowaniu sześcionótowego taktu jednym akordem.

Gdy sześć nót jeden akord otrzymać mają, wnosić należy, że takowa melodyja jest już dosyć w prędkim biegu jak zwyczajne allegro moderato, gdyby bowiem nóty powoli idące tak jak adagio jeden akord otrzymały, ten by był rozwlekły i dla słuchacza nudny. Jeżeli przeto sześć nót są w tak prędkim biegu jak zwyczajne allegro, wtenczas już niepodobna, aby ich słuchacz uważać mógł z osobna, lecz albo parami, albo téż tylko skrajnie nóty o jego słuch obijają się. Ztąd w dodawaniu jednego akordu do sześciu nót, trzeba ich uważać albo parami, albo téż piérwszą i ostatnią nótę, które się najwięcéj o słuch obijają mieć na względzie.

W harmonizowaniu sześciu nót jednym akordem, następujące reguły posłużyć mogą.

1. Jeżeli wszystkie nóty są harmoniczne, wtenczas same swój wskazują akord.

2. Jeżeli w piérwszéj i w drugiéj parze są nóty z jednego, a w ostatniéj z inszego akordu, wtenczas piérwsze dwie pary otrzymują swój, a ostatnia para swój akord, bo piérwszy akord cośkolwiek w powolniejszym tempo niemoże ostatniéj pary pokryć, która słuchaczowi najwięcéj w słuch wpada; n. p.
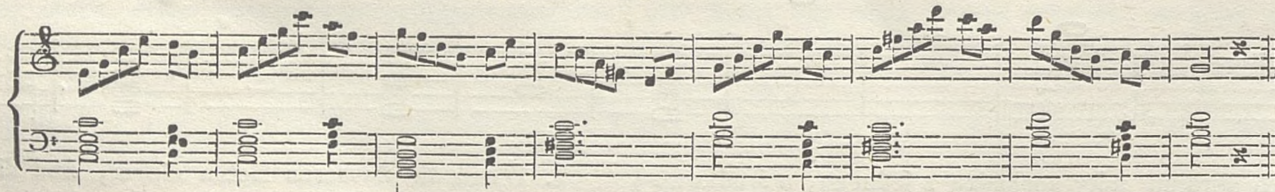
§. 89. Von der Harmonisirung eines sechstönigen Tactes durch einen Accord.

Wenn sechs Noten einen Accord erhalten sollen, so ist vorauszusetzen, dass eine solche Melodie sich ziemlich schnell bewegt, wie es gewöhnlich das Allegro moderato anzeigt, denn wenn die Noten sich langsam (Adagio) bewegten, und einen Accord erhielten, so würde dieser gedehnt und unangenehm zu hören seyn. Wenn sich also sechs Noten in einem so schnellen Laufe, wie es das Allegro fordert, bewegen, so ist nicht mehr wahrscheinlich, dass sie der Zuhörer einzeln vernehme, sondern es werden entweder die im Paare vereinten, oder bloss die äusseren Noten in sein Gehör fallen. Wenn daher zu sechs Noten ein Accord gesetzt werden soll, so kommen sie entweder als in Paare vereinigt, oder aber die erste und letzte, als meist gehörte Note zu betrachten.

Für die Harmonisirung von sechs Noten durch einen Accord gelten folgende Regeln:

1. Sind alle sechs Noten harmonisch, so deuten sie selbst auf ihren Accord hin.

2. Wenn in dem ersten und zweyten Paare sich Noten befinden, die einem; in dem dritten Paare aber Noten, die einem anderen Accorde angehören, so erhalten in diesem Falle die zwey ersten Paare einen, und das letzte Paar ebenfalls einen Accord, weil der erste Accord in einem etwas langsamen Tempo, das letzte Paar, welches am meisten gehört wird, zu bedecken nicht im Stande ist; z. B.

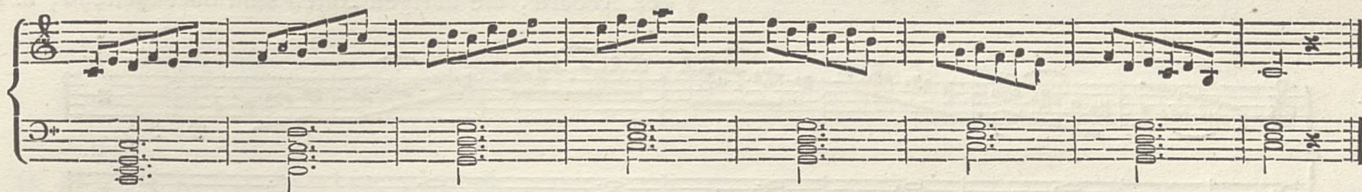


Chyba że tu koniecznie oto idzie, aby do sześciu nót jeden akord był dodany, wtenczas ostatnia para jako przemijająca uważana być może.

Wird aber durchaus verlangt, dass die sechs Noten nur einen Accord erhalten, so kann das letzte Paar als durchgehend betrachtet werden.
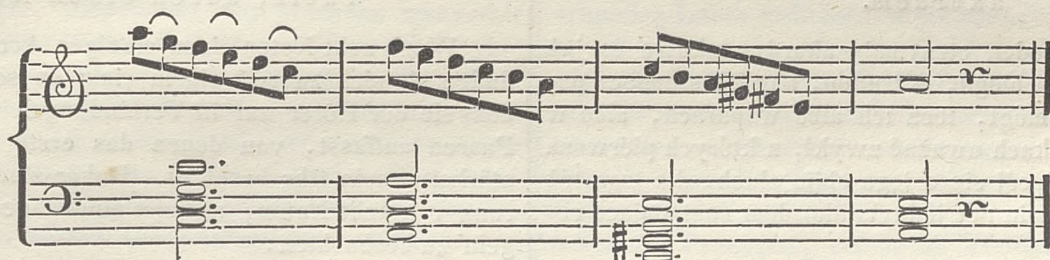
3. Jeżeli piérwsza i trzecia para zawiérają nóty harmoniczne jednego, średnia zaś inszego akordu, wtenczas piérwsza i trzecia para stanowią akord, średnia zaś jako przemijająca pokryć się może, bo słuchacz najwięcéj skrajnie uważa pary; n. p.

3. Wenn das erste und dritte Paar die harmonischen Töne eines, das mittlere Paar aber die Töne eines anderen Accordes enthält, so bestimmt in diesem Falle das erste und dritte Paar den Accord, und das zweyte vom Gehöre weniger wahrgenommene Paar, kann als durchgehend bedeckt werden; z.B.
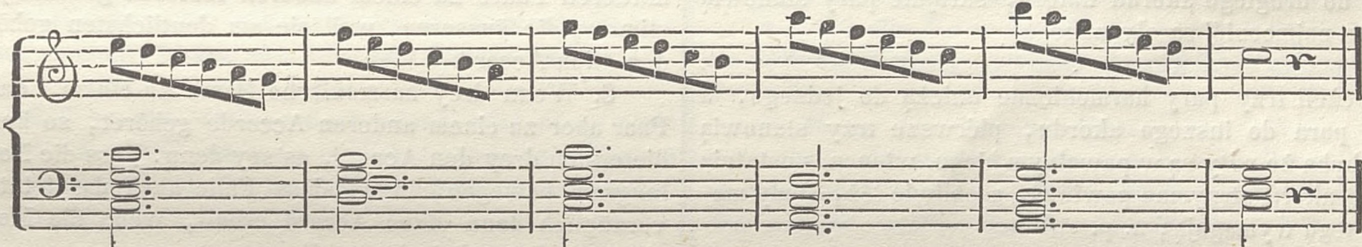


4. Jeżeli pary są zamienne, wtenczas albo się piérwsze nóty w parach uważają jako forszlagi, a drugie niémi wzmocnione stanowią akord; n. p. tak:

4. Sind die Paare wechselnd, so werden entweder die ersten Noten der Paare als Vorschläge betrachtet, und die andern bestimmen den Accord; wie z. B.
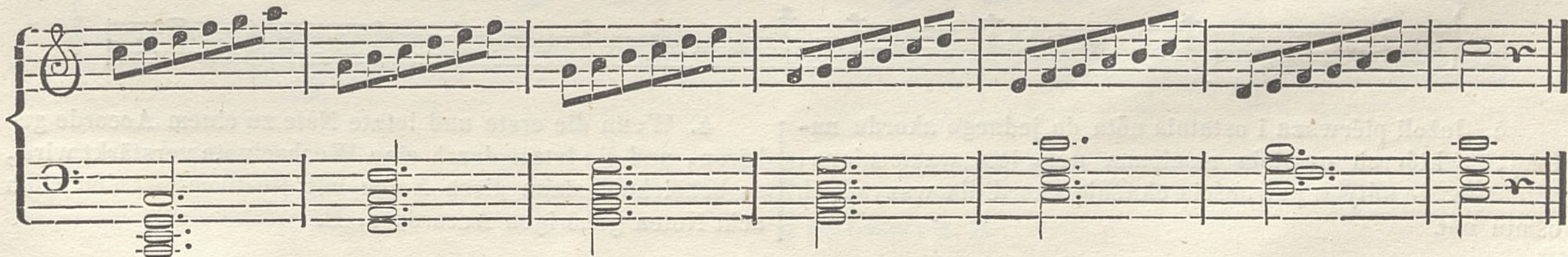


Albo też piérwsze nóty w każdéj parze uważają się jako mocne i stanowią akord, drugie są przemijające; n. p. tak:

Oder es werden die ersten Noten eines jeden Paares als nachdrücklich betrachtet, und bestimmen den Accord, die zweyten aber sind durchgehend; z. B.
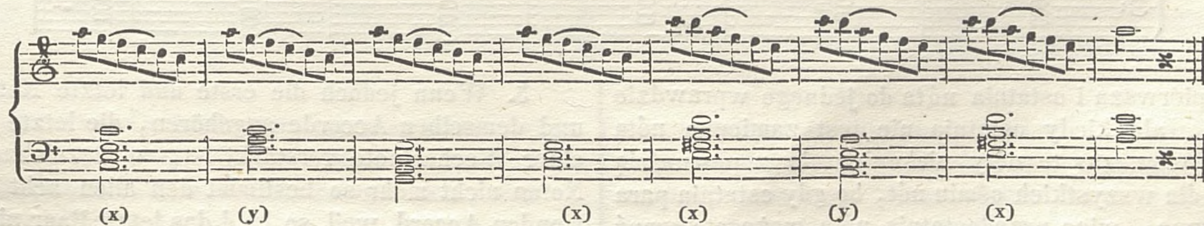


5. Jeżeli w każdéj parze nóty są odłączne, wtenczas piérwsze uważają się jako mocne i stanowią akord, drugie są przemijające; n. p.

5. Kommen in einem jeden Paare ausgeschiedene Noten vor, so gelten in diesem Falle die ersten Noten für nachdrücklich, und die anderen sind durchgehend; z. B.



6. Trafia się często, że w jednych taktach uważają się piérwsze nóty w parach jako zamienne, w drugich jako mocne nóty; n. p.

6. Es geschieht nicht selten, dass die ersten Noten der Paare in dem einen Tacte als Wechselnoten, in einem aber als nachdrückliche Noten betrachtet werden; z. B.

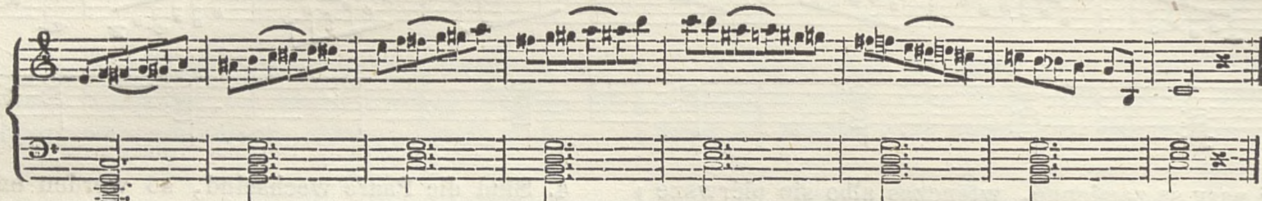


Pod (x) uważają się piérwsze nóty w parach jako zamienne, pod (y) jako mocne nóty.

7. Jeżeli nóty idą chromatycznie, wtenczas piérwsza nóta piérwszéj pary z natury mocna, lub druga zamienną wzmocniona stanowią akord, reszta nót jest przemijająca; n. p.

Unter (x) werden die ersten Noten der Paare als Wechselnoten, unter (y) als Nachdrucks-Noten betrachtet.

7. Laufen die Noten chromatisch, so bestimmt in diesem Falle die ihrer Natur nach kräftige erste Note des ersten Paares, oder die zweyte, durch die Wechselnote verstärkte, den Accord, die übrigen Noten sind durchgehend; z. B.



§. 90. O harmonizowaniu ośmiu nót jednym akordem.

Gdy osiem nót jeden otrzymają akord, takowe są już pewnie w tak prędkim biegu, iż trudno, aby ich słuchacz pojedyńczo dosłyszeć mógł, lecz ich albo w parach, albo w cztéronótowych wiązkach uważać zwykł, z których piérwsza i ostatnia nóta najwięcéj się o jego obija słuch, dla tego téż w harmonizowaniu ośmiu nót jednym akordem następujące reguły są potrzebne:

1. Jeżeli wszystkie osiem nót są harmoniczne, te same swój wskazują akord.

2. Jeżeli piérwsza i ostatnia para do jednego, a środkowe pary do drugiego akordu należą, skrajnie pary stanowią akord, bo najmocniéj są słyszane.

3. Jeżeli trzy pary harmoniczne należą do jednego, a czwarta para do inszego akordu, piérwsze trzy stanowią akord, chyba że nóty są w powolnym biegu, wtenczas ostatnia para swéj akord otrzymać powinna, osobliwie téż, kiedy modulacyje tego wymagają; n. p.
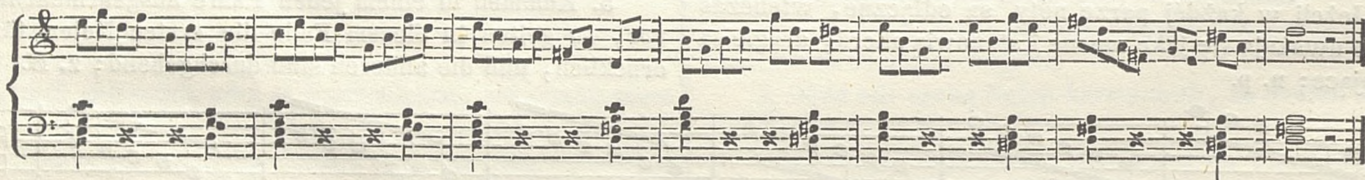
§. 90. Von der Harmonisirung der acht-tönigen Tacte, durch einen Accord.

Wenn acht Noten einen einzigen Accord erhalten, so befinden sie sich zuverlässig in einer so schnellen Bewegung, dass sie der Hörer nur in Verbindungen von vier Noten oder Paaren auffasst, von denen das erste und letzte Paar am stärksten sein Ohr berühret. Daher sind bei der Harmonisirung von acht Noten, mittelst eines Accordes, folgende Regeln zu beobachten:

1. Sind alle acht Noten harmonisch, so bezeichnen sie selbst ihren Accord.
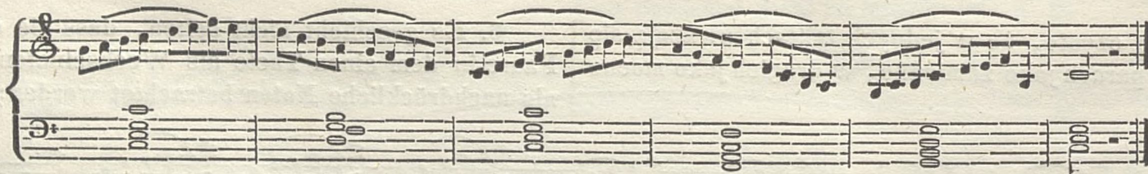
2. Wenn das erste und letzte Paar zu einem, und die mittleren Paare zu einem anderen Accorde gehören, so bestimmen die äusseren, weil sie am deutlichsten gehört werden, den Accord.

3. Wenn drey harmonische Paare zu einem, das vierte Paar aber zu einem anderen Accorde gehöret, so bestimmen die ersten drey den Accord, es sey denn, dass die Noten sich langsam bewegen, in welchem Falle auch das letzte Paar, vorzüglich dann einen Accord erhält, wenn die Modulation einen solchen erheischt; z. B.



4. Jeżeli piérwsza i ostatnia nóta do jednego akordu należą, z których ostatnia zamienną nótą jest wzmocniona, wtenczas te nóty z pewnością okazują akord dla wszystkich ośmiu nót.

4. Wenn die erste und letzte Note zu einem Accorde gehören, und die letzte durch eine Wechselnote verstärkt wird, so bezeichnen dann diese Noten mit Bestimmtheit den allen acht Noten gehörigen Accord; z. B.

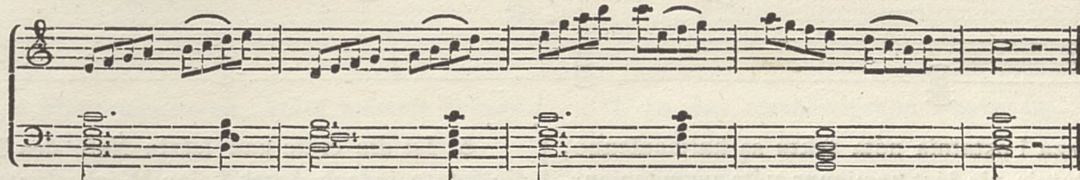


5. Jeżeli piérwsza i ostatnia nóta do jednego wprawdzie akordu należą, ale kiedy ostatnia nie jest zamienną nótą wzmocniona, wtenczas te nóty niekoniecznie z pewnością okazują akord dla wszystkich ośmiu nót, bo gdy ostatnia para nie jest zamienna, więc przedostatnia nóta może otrzymać

5. Wenn jedoch die erste und letzte Note zwar einem und demselben Accorde angehören, die letzte aber nicht mit einer Wechselnote verstärkt ist, so bezeichnen dann diese Noten nicht mehr so bestimmt den allen acht Noten zukommenden Accord, weil, so bald das letzte Paar nicht wechselnd

swój akord, a ostatnia, jako przemijająca uważana być może, co się często trafia; n. p.

ist, die vorletzte Note ihren Accord erhalten, und die letzte als durchgängig betrachtet werden kann, was häufig geschieht; z. B.



§. 91. O harmonizowaniu 12 lub 16 nótowych taktów jednym akordem.

Gdy 12 — 16 lub więcéj nót jeden akord otrzymać mają, wnosić należy, że takowe bardzo w prędkim są biegu, w tak prędkim więc polocie, niepodobna aby słuchacz wszystkie nóty z osobna, albo nawet parami objąć mógł, lecz ich zwykle w wiązkach cztéronótowych, albo w trójkach zważa, a nawet w passażach lotnych piérwsze tylko i ostatnie noty taktu najwięcéj się o jego obijają słuch. Ztąd więc harmonizowanie prędkich passażów objaśniając, na wiązki ich cztéronótowe albo na tryolki dzielić, a osobliwie na piérwsze i ostatnie nóty taktów, które nam właściwy akord całego taktu okazać mogą, spoglądać będziemy, co następujące reguły lepiéj wyjaśnią.

1. Jeżeli wszystkie nóty w takcie są harmoniczne, te same nam okazują, któren akord do nich dołożyć należy.

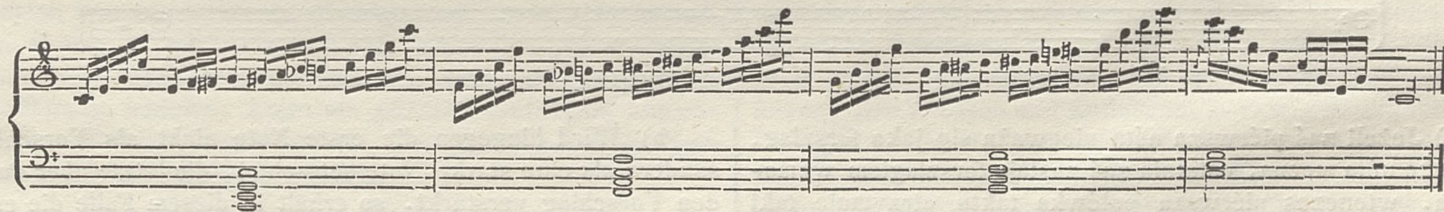
2. Jeżeli skrajnie cztéronótowe wiązki złożone są z nót harmonicznych, środkowe zaś z obcych, w tém razie skrajnie wiązki stanowią akord, bo mocniéj nad insze w słuch wpadają; n. p.

§. 91. Von der Harmonisirung der zwölf- oder sechzehn-tönigen Tacte durch einen Accord.

Wenn zwölf oder mehrere Noten einen Accord erhalten sollen, so ist vorauszusetzen, dass sie sich in einem sehr schnellen Laufe befinden; diese schnelle Bewegung macht es unwahrscheinlich, dass der Zuhörer alle Noten einzeln oder auch nur in Paare vereinigt zu fassen im Stande sey, sondern er wird solche je zu vier oder drey zusammen fassen, oder es werden in den fliegenden Passagen, bloss die ersten und letzten Noten des Tactes am stärksten sein Gehör berühren. Daher werden wir bei der Lehre von der Harmonisirung schneller Passagen, solche in Verbindungen von 4 oder 3 Noten betrachten, und auf die ersten und letzten Noten des Tactes, als welche den, dem ganzen Tacte zugehörigen Accord andeuten können, unser vorzügliches Augenmerk richten. Folgende Regeln werden die Sache deutlicher machen:

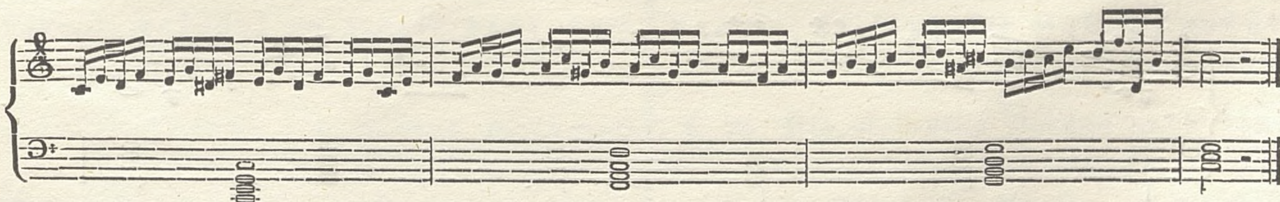
1. Sind alle Noten des Tactes harmonisch, so enthalten sie auch die Weisung, welcher Accord ihnen beigegeben werden solle.

2. Wenn die äusseren Bündel von 4 Noten aus harmonischen, die mittleren aber aus fremden Tönen bestehen, so bestimmen in diesem Falle die äusseren Bindungsnoten den Accord, weil sie deutlicher in das Gehör fallen; z. B.



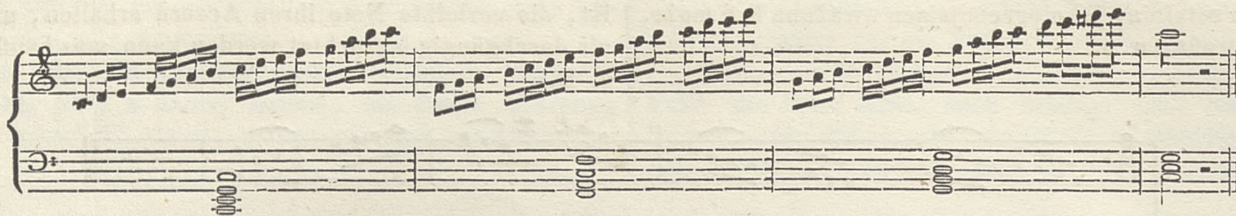
3. Jeżeli piérwsza i ostatnia para nót w takcie jest harmoniczna, (to jest, do jednego akordu należą), te wskazują akord dla całego taktu; n. p.

3. Wenn das erste und letzte Notenpaar im Tacte harmonisch ist, so wird durch diese der Accord für den ganzen Tact bestimmt; z. B.
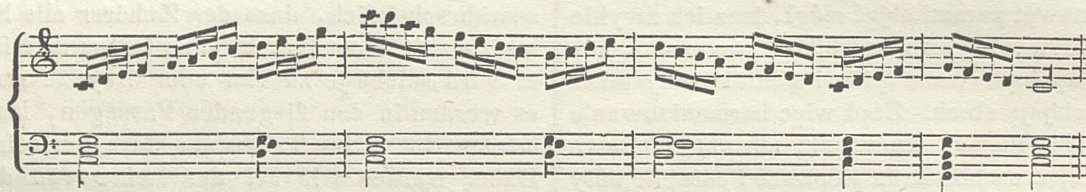


4. Jeżeli piérwsza i ostatnia nóta taktu są harmoniczne, z których ostatnia zamienną nótą jest wzmocniona, wtenczas te nóty z pewnością okazują akord dla całego taktu; n. p.

4. Wenn die erste und letzte Note im Tacte harmonisch ist, und die letzte durch eine Wechselnote verstärkt wird, so bezeichnen diese Noten mit Bestimmtheit den, dem ganzen Tacte zukommenden Accord; z. B.



5. Jeżeli piérwsza i ostatnia nóta taktu są harmoniczne, z których jednak ostatnia nie jest zamienną nótą wzmocniona, wtenczas te nóty nie okazują z pewnością akordu dla całego taktu, bo gdy ostatnia para jest odłączna, dla tego jéj piérwsza nóta jest mocna, druga przemijająca, zatém ostatnia wiązka swój osobny akord otrzymać może, osobliwie w biegu nieco powolniejszym; n. p.

5. Ist die erste und letzte Note des Tactes harmonisch, die letzte jedoch durch keine Wechselnote verstärkt, so bezeichnen diese Noten nicht mehr mit Bestimmtheit den, dem ganzen Tacte zukommenden Accord; denn wenn das letzte Paar ein ausgeschiedenes ist, so ist seine erste Note stark, die zweyte durchgehend, und kann, besonders bei einer etwas langsameren Bewegung, einen eigenen Accord erhalten; z. B.
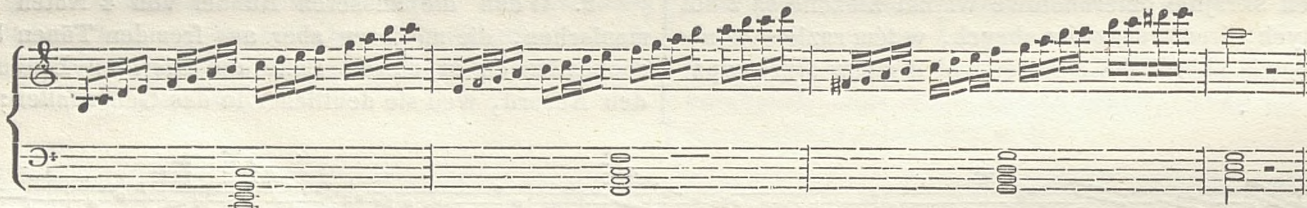


6. Jeżeli piérwsza i ostatnia para są zamienne, wtenczas w dodaniu akordu rozróżnić trzeba:

a) Jeżeli piérwsza i przedostatnia nóta uważają się jako forszlagi, wtenczas do całego taktu można dodać taki akord, jaki okazują nóty wzmocnione, to jest druga i ostatnia; n. p.

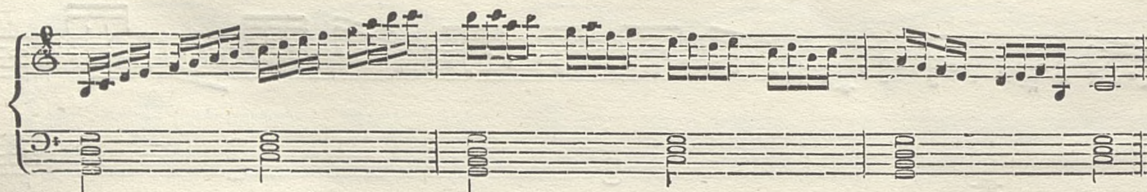
6. Sind das erste und letzte Paar Wechselpaare, so ist bey Hinzusetzung der Accorde zu unterscheiden:

a) Wenn die erste und letzte Note als Vorschläge betrchtet werden, so kann in diesem Falle derjenige Accord dem ganzen Tacte zugegeben werden, auf welchen die verstärkten Noten, d. i. die zweyte und letzte Note, hinweisen; z. B.
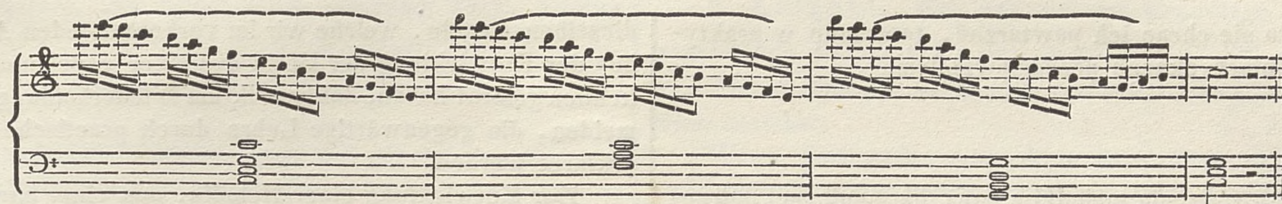


b) Jeżeli zaś piérwsza nóta nieuważa się jako forszlag, lecz jako nóta mocna, ostatnia zaś zostaje forszlagiem wzmocniona, wtenczas piérwsza połówka taktu otrzymuje taki akord, jaki wskazuje piérwsza nóta mocna, druga połówka taktu, albo przynajmniéj ostatnia wiązka otrzymuje taki akord, jaki ostatnia nóta forszlagiem wzmocniona wskazuje; n. p.

b) Wird hingegen die erste Note nicht als Vorschlag, sondern als eine starke Note betrachtet, die letzte aber durch den Vorschlag verstärkt, so erhält in diesem Falle die erste Hälfte des Tactes den Accord, welchen die erste starke Note, die zweyte Hälfte des Tactes aber, oder wenigstens das letzte Notenbündel den Accord, welchen die letzte durch den Vorschlag verstärkte Note bestimmt; z. B.



Ztąd jeden ten sam passaż lotny może raz ten, drugi raz ów, otrzymać akord, gdy w początkowéj i ostatniéj parze piérwsze nóty raz jako mocne, drugi raz jako forszlagi uważać będziemy; n. p.

Daher kann dieselbe fliegende Passage bald den einn, bald den anderen Accord erhalten, je nachdem wir die ersten Noten des ersten und letzten Paares das eine Mahl als nachdrückliche, das andere Mahl als Vorschläge betrachten; z. B.



7. W passażach chromatycznych, które niémają składu harmonicznego), piérwsza nóta w takcie z natury mocna, lub forszlagiem wzmocniona, dla całego passażu akord wskazuje; ponieważ zaś ta piérwsza nóta do różnych akordów należy, przeto wszystkie te akordy do passażu się zdadzą, w których tylko ta nóta znajduje się. Stawiając różne akordy do passażu chromatycznego, na to tylko trzeba uważać, aby między sobą harmoniczny związek miały; n. p.

7. In den chromatischen Passagen, die keine harmonische Zusammensetzung haben, bestimmt die erste, als ihrer Natur nach starke, oder durch den Vorschlag verstärkte Note den Accord für die ganze Passage; weil aber diese erste Note verschiedenen Accorden angehört, so passen auch zu der Passage alle jene Accorde, in welchen sich diese Note befindet. Jedoch hat man bey Hinsetzung der verschiedenen Accorde zu einer chromatischen Passage darauf zu sehen, dass sie unter einander eine harmonische Verbindung haben; z. B.

c-mol as-dur f-mol 7

b-mol fis-dur dis-mol

i t. d.
u. s. w.

Okazawszy sposoby wyprowadzenia bazy harmonicznéj z melodyi podanéj, teraz należałoby się, abym w téj mierze praktyczne podał ćwiczenia, gdy zaś dla szczupłości dzieła, tego uczynić niemogę, przeto raczy uczeń różne sztuki na fortepian lub w partyturze ułożone analizować i dochodzić, jakie akordy po sobie idą, jak się rezolwują, jak modulują, i t. d.; takowe praktyczne ćwiczenia, dadzą mu poznać różną harmoniczną budowę, która mu późniéj w ułożeniu kontrapunktu wielce użyteczną będzie. Ten przedmiot w następującym rozdziale lepiéj się wyjaśni.

Nachdem ich die Art gezeigt habe, wie die harmonische Basis aus einer gegebenen Melodie entwickelt werde, sollte ich auch in dieser Beziehung eine practische Anweisung folgen lassen; da jedoch die engen Gränzen dieses Werkes solches nicht gestatten, so möge der Wissbegierige selbst verschiedene Tonstücke für das Pianoforte, oder in Partitur gesetzt prüfen, und erkennen, wie die Accorde nach einander folgen, sich auflösen und moduliren, u. s. w.; diese practische Übung wird ihn den harmonischen Bau kennen lehren, und die hiedurch erlangte Kenntniss ihm später bey Anlegung des Contrapunctes von grossem Nutzen seyn. Dieser Gegenstand soll im nachfolgenden Abschnitte näher beleuchtet werden.

Rozdział trzeci.

O utworzeniu melodyj na stopie bazy harmonicznéj podanéj.

§. 92. Melodyje tworzą się podług motywów albo temów podanych.

Złożenie melodyj na stopie bazy podanéj na tém zależy, aby tony melodyj doskonałą zgodność z akordami miały, aby były śpiewne i symetryczne. W utworzeniu melodyj na stopie bazy, uważają się też same reguły, któreśmy dopiéro w poprzedzającym rozdziale, wyprowadzając bazę z melodyj, wi-

Dritter Abschnitt.

Von der Bildung der Melodie auf der Grundlage einer gegebenen harmonischen Basis.

§. 92. Die Melodien werden nach den Motiven oder Themen gebildet.

Bey der Bildung der Melodie, auf der Grundlage einer gegebenen Basis, kommt es darauf an, dass die Töne der Melodie mit den gegebenen Accorden vollkommen übereinstimmen, und dass sie singbar und symmetrisch sind. Bey der Bildung der Melodie auf der Grundlage einer Basis gelten

dzieli, przeto nie chcąc ich powtarzać, tę sztukę w praktycznych zadaniach okazać przedsięwziąłem.

Do wyprowadzenia melodyj z bazy harmonicznéj potrzebny jest motyw, albo tema. Motyw jest główna idea, czyli wyraz, który formę poruszenia całéj sztuki wskazuje. Motywy są krótkie melodyjne pomysły, pospolicie piérwszy zarys zajmujące. Tema jest wzorowa melodyja w jednym lub dwóch periodach, po prostu bez wszelkiéj dekoracyj ułożona.

Piérwéj będziemy tworzyć melodyje według podanych motywów, potém według tematów.

dieselben Regeln, welche wir im vorhergehenden Abschnitte, bey der Entwicklung der Basis aus einer gegebenen Melodie, kennen gelernt haben, daher soll, um Wiederhohlungen zu vermeiden, die gegenwärtige Lehre durch practische Aufgaben erkläret werden.

Zur Entwicklung einer Melodie, aus einer harmonischen Basis, braucht man Motive oder ein Thema. Ein Motiv ist die Haupt-Idee, oder der Ausdruck, welcher die Art bestimmt, wie sich die ganze Melodie bewegen soll. Die Motive sind kurz, und nehmen gewöhnlich den ersten Umriss ein. Ein Thema ist die Muster-Melodie, welche aus einer oder zwey, einfach und ohne Verzierung gesetzten Perioden bestehet.

Zuerst wollen wir sehen, wie Melodien nach gegebenen Motiven, und dann, wie solche nach gegebenen Thematen gebildet werden.

§. 93. O utworzeniu melodyj na stopie bazy według podanych motywów.

Zadanie 1. Na stopie niżéj położonéj bazy, podług motywu: | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | utworzyć melodyją chóralną, jednoperiodyczną dwufrazową.

§. 93. Von der Bildung der Melodie, auf der Grundlage der Basis, nach gegebenen Motiven.

1. Aufgabe. Es ist auf der Grundlage der unten angesetzten Basis, nach dem Motive: | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | eine Choral-Melodie zu bilden, die aus einer zweygliederigen Periode bestehet.

Andante.
1. Melod.
2. »
3. »
Baza

W ułożeniu takich melodyjów powolnych, nietrzeba wielkich używać interwallów, niechaj lepiéj z nóty do nóty idą diatonicznie, lub najdaléj przez tercyje.

Insza baza i z niéj podług powyższego zadania wyprowadzone melodyje.

In solchen langsamen Melodien gebrauche man keine grossen Intervallen, da es zweckmässiger ist, wenn sie sich diatonisch, oder höchstens in Terzen, von Note zu Note bewegen.

Eine andere Basis, aus welcher nach der obigen Aufgabe Melodien entwickelt werden.

Andante.
1. Melod.
2. »
3. »
4. »
Baza

Zadanie 2. Na stopie niżéj położonéj bazy, podług motywu: | | ułożyć melodyją chóralną, jednoperiodyczną cztérofrazową, w któréj do każdego akordu para nót wchodzi.

Jeżeli każdemu akordowi para nót odpowiada, te mogą bydź albo obydwie harmoniczne, albo téż piérwsza harmoniczna druga przemijająca, albo gdy te pary są zamienne, może bydź druga harmoniczna, piérwsza zaś uważa się jak forszlag.

Gdy w niniejszém zadaniu, piérwszą nótę każdéj pary uważać będziemy harmoniczną, wypadną melodyje tak:

2. Aufgabe. Man soll auf der Grundlage der unten angeführten Basis, nach dem Motive: | | eine Choral-Melodie bilden, die aus einer viergliederigen Periode bestehet.

Wenn einem jeden Accorde je zwey Noten entsprechen, so können entweder beyde harmonisch seyn, wo dann die erste harmonisch, die andere durchgehend ist, oder es sind Beyde Wechselpaare, von denen die zweyte Note als harmonisch, die erste aber als Vorschlag angesehen wird.

Wenn wir in der gegenwärtigen Aufgabe die erste Note eines jeden Paares für harmonisch annehmen, so entstehet folgende Melodie:

Andante.

1. Melod.

2. »

Baza

W następującém zadaniu stawiać będziemy pary zamienne, w którém druga nóta jako w zmocniona otrzymuje swój akord.

In der folgenden Aufgabe wollen wir Wechselpaare setzen, wo die zweyte verstärkte Note dem Accorde entspricht.

Andante.

1. Melod.

2. »

Baza

Zadanie 3. Na stopie podanéj bazy podług motywu | | utworzyć melodyją jednoperiodyczną.

3. Aufgabe. Auf der Grundlage der gegebenen Basis und dem Motive: | | eine einperiodige Melodie zu bilden.

1. Melod.

2. »

3. »

Baza

Albo podług motywu | | i bazy następującéj można ułożyć melodyje takie:

Ändern wir die Basis, und geben das Motive: | | so erscheinen nachstehende Melodien.

1. Melod.

2. »

3. »

Baza

Zadanie 4. Na stopie podanéj bazy podług motywu | utworzyć melodyją jednoperiodyczną.

4. Aufgabe. Man bilde auf der Grundlage der gegebenen Basis und nach dem Motive: | eine Melodie von Einer Periode.

Na stopie téj samej bazy i podług tego samego motywu, można jeszcze inszą utworzyć melodyją; n. p.

Auf derselben Basis und nach demselben Motive kann noch eine andere Melodie gebildet werden; z. B. so:

Zadanie 5. Połóżmy bazę następującą:

5. Aufgabe. Nehmen wir folgende Basis an:

a-dur e-dur

e-mol h-mol d-dur a-dur

e-dur e-dur cis-mol fis-mol cis-mol a-dur d-dur a-dur

Podług téj bazy i podług umyślonego motywu, który niech będzie taki: ułóżmy melodyją kilkofrazową; n. p.

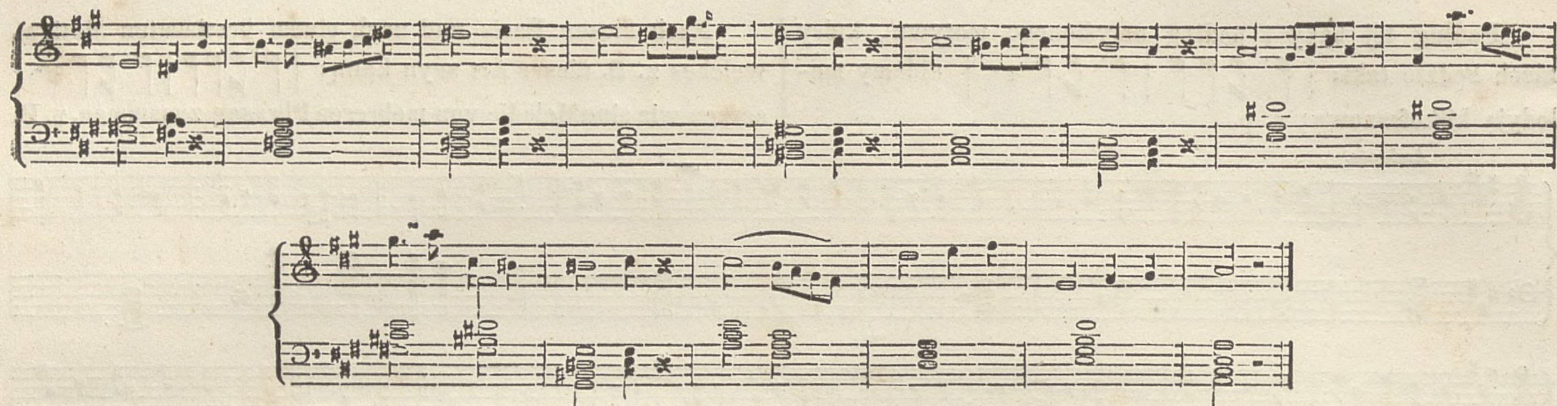
Nach dieser Basis und nach einem bestimmten Motive, welches z. B. dieser Art seyn kann: setzen wir eine Melodie von mehreren Phrasen zusammen, z. B.

Andante.

Na stopie tèj samej bazy, podług motywu: wypadnie melodyja następująca:

Auf der Grundlage derselben Basis und nach dem Motive: ergeben sich folgende Melodien:

Andante.



Gdyby cała szkoła podobne zadania układała, tyle wypadnie różnych coraz inszych melodyj, ile jest uczniów.

Wenn dergleichen Aufgaben mehreren Schülern zu lösen gegeben würden, so würden eben so viele verschiedene Melodien zum Vorschein kommen.

§. 94. O wyprowadzeniu arpezyjów z bazy harmonicznéj.

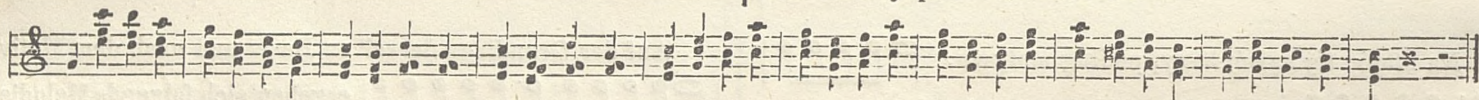
Z rozrzucenia akordów bazy wynikają arpezyje, aby się zaś akordy w rozrzuconych tonach wyrozumiéć dały, powinny miéć prędki bieg, inaczéj by ich ucho razem objąć i akordów wyrozumiéć niemogło, gdyby powoli po sobie następowały. Nazwisko arpezyjów pochodzi zapewne od arfy, na któréj takowe rozrzucone akordy grywane bywają.

Arpezyje służą w akompaniowaniu aryj na gitarze lub na fortepianie, a nawet jako koncertowe passaże na skrzypcach, lub wioloncelli grać się zwykły. — Arpezyje są dwojakie, jedne, do których same tylko harmoniczne tony wchodzą, drugie, w które oprócz harmonicznych także i przemijające nóty wrobione bywają. Arpezyje piérwsze z następującego przykładu wyrozumiéć można, połóżmy n. p. bazę taką:

§. 94. Von der Entwicklung der Arpeggien aus der harmonischen Basis.

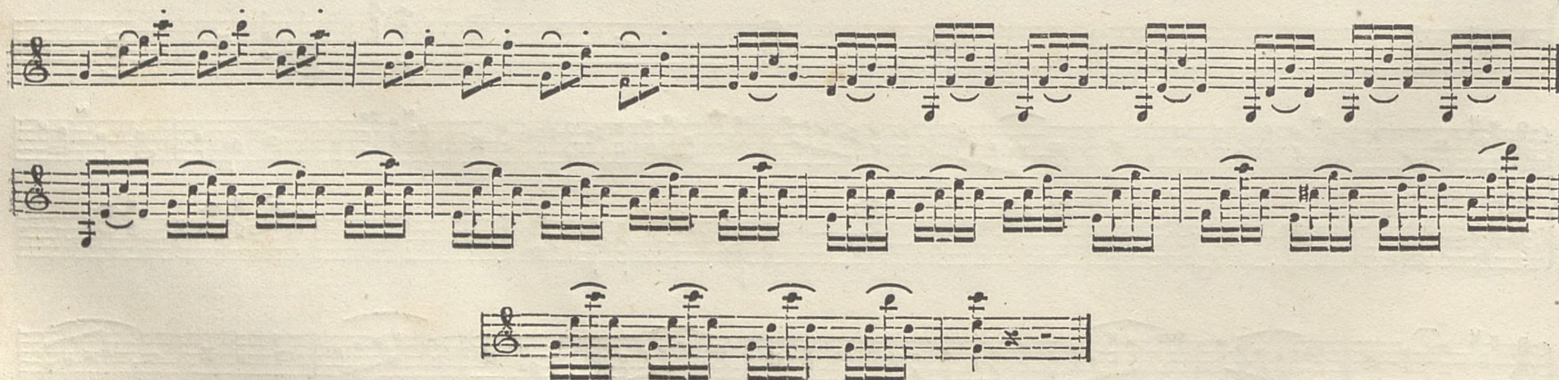
Die Arpeggien entstehen aus der Brechung der Töne eines Accordes: Um die Accorde in ihren gebrochenen Tönen aufzufassen, müssen sich diese nothwendig schnell bewegen, weil sie sonst das Ohr nicht sammeln und in Accorde vereinigen könnte. Die Benennung Arpeggien kommt wahrscheinlich von dem Worte Harfe her, auf welcher solche am häufigsten gespielt werden.

Arpeggien spielt man gewöhnlich auf der Guitarre zum Gesang, und auf dem Pianoforte, wiewohl sie auch auf der Violine und dem Violoncelle gespielt werden können. Es gibt Arpeggien von zweyfacher Art, erstens solche, welche lauter harmonische Töne enthalten, und dann solche, in welche ausser den harmonischen auch durchgehende Töne eingewebt werden. Die Arpeggien erster Art können aus dem nachstehenden Beyspiele erkannt werden.
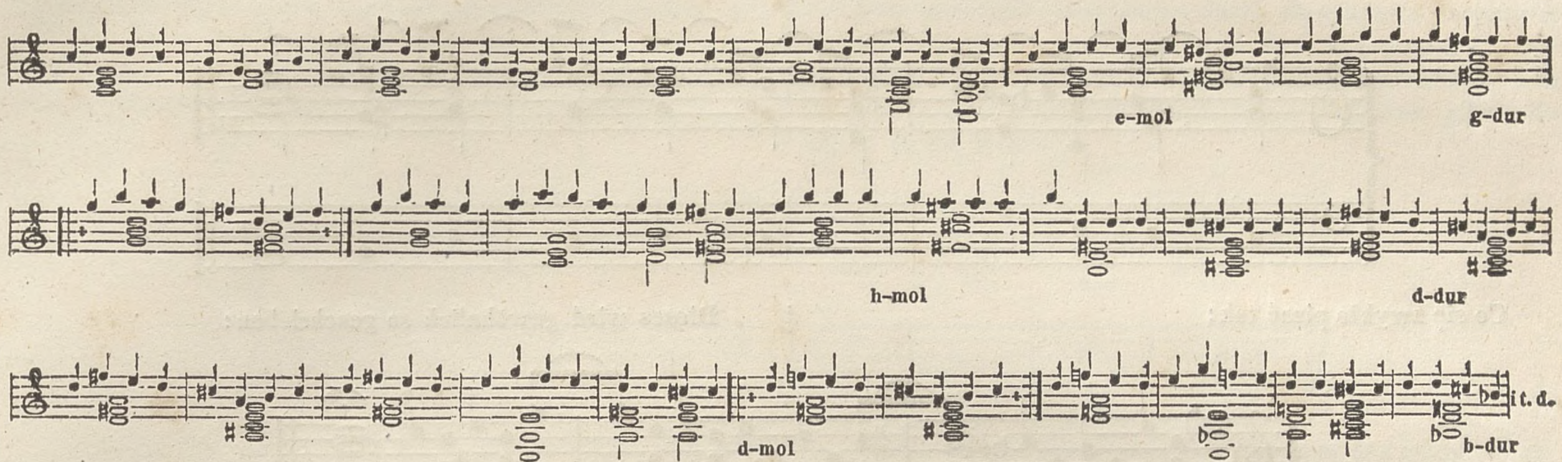


Układając arpezyje, trzeba miéć wzgląd na sposobność instrumentu, dla którego się układają, powyższą bazę można w arpezyje rozrzucić na skrzypce tak:

Bey Bildung der Arpeggien muss auf die Beschaffenheit des Instruments, für welches sie gemacht werden, Rücksicht genommen werden. Die Töne der obigen Basis können für die Violine auf folgende Art in Arpeggien gesetzt werden.
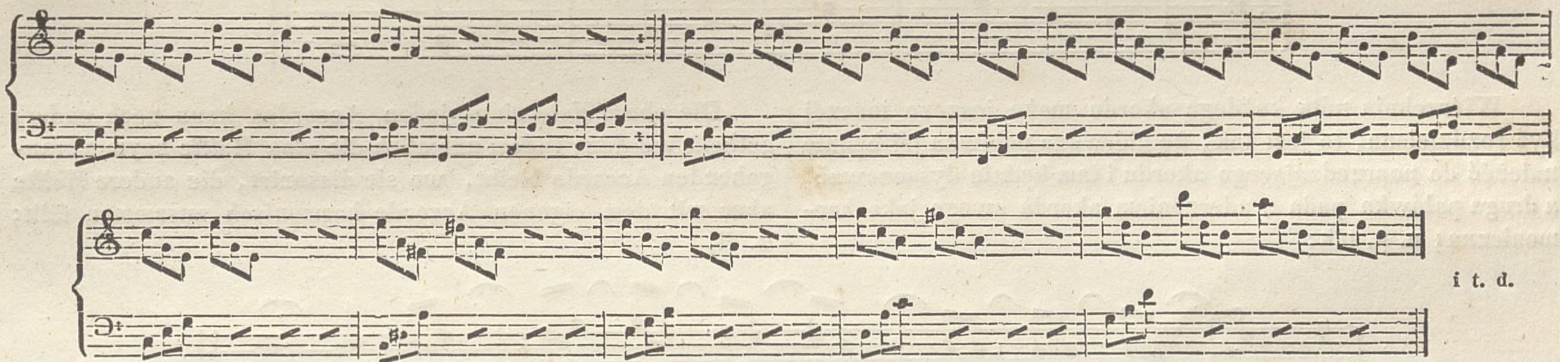


Arpezyje drugie, w które nietylko harmoniczne, ale i przemijające nóty wrobione bywają, z następującego przykładu wyrozumiéć można. Połóżmy n. p. bazę taką:

Die Arpeggien der zweyten Art, welche nicht bloss harmonische, sondern auch durchgehende Töne enthalten, lehrt das nachstehende Beyspiel kennen. Es sey die Basis:



Z téj bazy można wyprowadzić arpezyje na fortepian takie:

Aus dieser Basis können folgende Arpeggien entwickelt werden:



Z resztą, rozmaitą budowę arpezyjów, w różnych muzykalijach widziéć proszę, których tu dla krótkości tego dzieła umieścić niemogę.

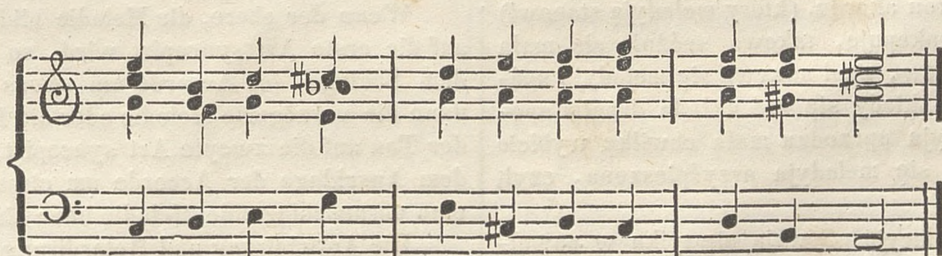
Übrigens mag der mannigfache Bau der Arpeggien aus den verschiedenen musikalischen Werken ersehen werden, da solcher hier wegen der beabsichtigten Kürze des Werkes keine Stelle finden kann.

§. 95. O wyprowadzeniu melodyj z bazy harmonicznéj przez synkopowanie.

Synkopowanie jest przeciągnienie tonu akordu poprzedzającego i włączenie go do akordu następującego. W tém przeciągnieniu ton harmoniczny akordu podrzedzającego, przechodząc do następującego, staje się w nim dyssonującym, ztąd przechodząc do właściwego, staje się w nim harmonicznym, co z następującego przykładu wyrozumiéć można. Połóżmy n. p. bazę harmoniczną następującą:
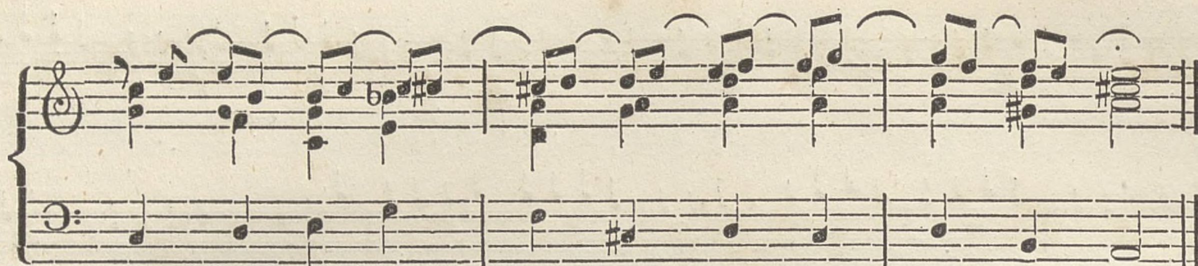
§. 95. Von der Entwicklung der Melodie aus einer gegebenen Basis, durch Syncopirung.

Das Syncopiren findet Statt, wenn man einen Ton des vorangehenden Accordes überträgt, und mit dem nachfolgenden Accorde vereinigt. Bey dieser Übertragung wird der harmonische, in den nachfolgenden Accord übergehende Ton dissonirend, oder der in dem vorangehenden Accorde dissonirende Ton bey dem Übergange in seinen eigenen Accord harmonisch, wie das nachstehende Beyspiel zeigt. Es sey die harmonische Basis:
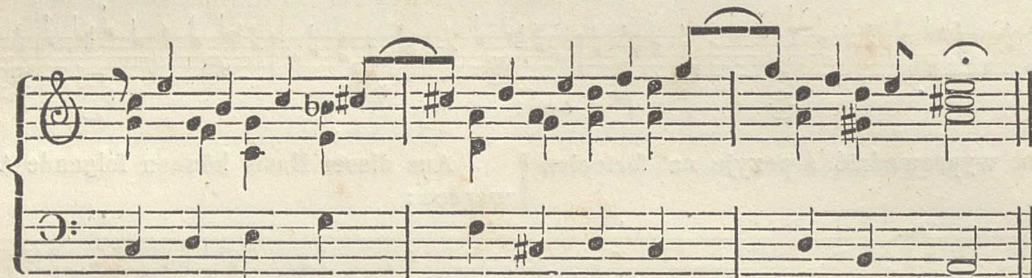


Rozdzielmy każdą wierzchnią nótę na dwie połówki, z tych jednę zostawmy przy swoim własnym akordzie, a drugą połówkę przenieśmy do następującego akordu, która tam będzie dyssonować, co wypadnie tak:

Theilen wir die obere Note in zwey Hälften, lassen dann die eine Hälfte davon bei dem eigenen Accorde, und übertragen die Andere in den folgenden Accord, so sehen wir, dass sie hier dissonirt; z. B.
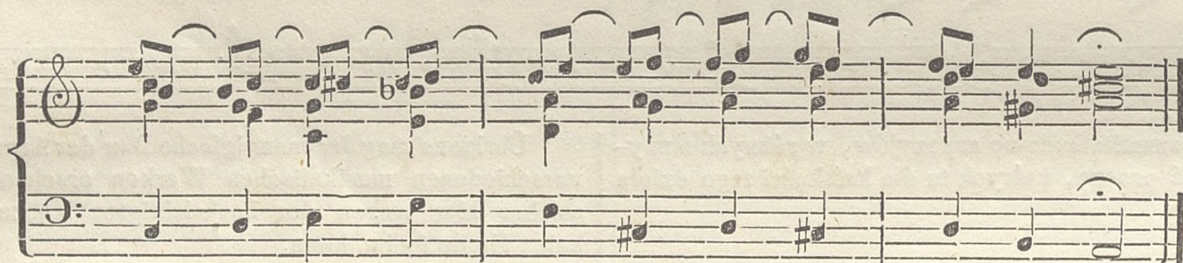


Co się zwykło pisać tak: | Dieses wird gewöhnlich so geschrieben:
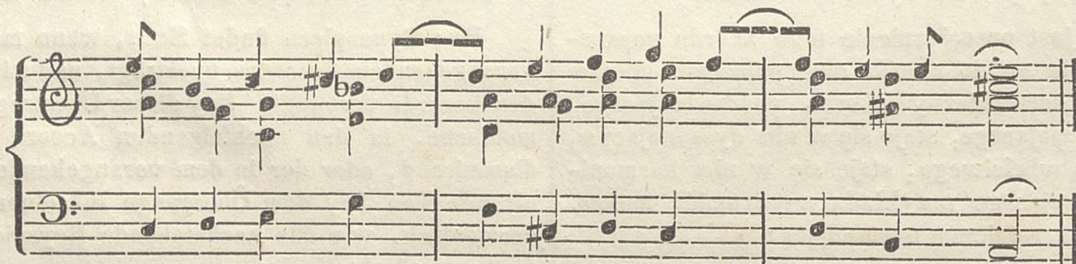


Wiérzchnia nóta każdego akordu może jeszcze inaczéj być rozdzielona, to jest tak, że piérwsza połówka jéj będzie należéć do poprzedzającego akordu i tam będzie dyssonować, a druga połówka pada z uderzeniem akordu swego jako harmoniczna; n. p. tak:

Die obere Note eines jeden Accordes kann noch anders getheilt werden, indem nähmlich die eine Hälfte beym vorangehenden Accorde bleibt, wo sie dissonirt, die andere Hälfte aber mit dem eigenen Accorde harmonisch zusammen fällt; z. B.



Co się zwykło pisać tak: | Dieses wird gewöhnlich so geschrieben:



Kiedy się wiérzchni ton akordu, (który melodyją stanowi) piérwszym sposobem synkopuje, takowa spóźnia się małą chwilkę od wybicia akordów, ztąd nazywa się melodyja spóźniona czyli retardacyja, kiedy się zaś układa drugim sposobem, wtenczas melodyja uprzedza małą chwilkę wybicie akordów, iztąd nazywa się melodyja przyśpieszona, czyli antycypacyja.
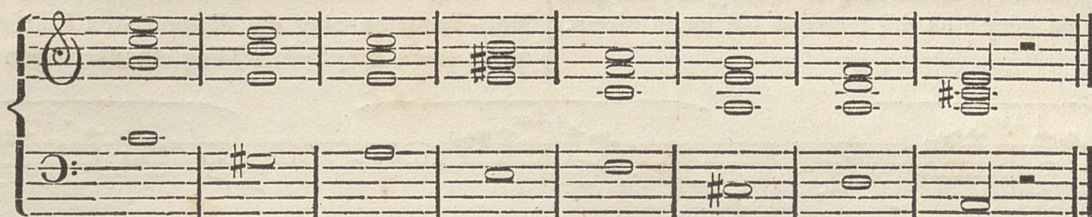
Antycypacyje i retardacyje używają się tylko w powolném tempo, w którém słuchacz wydarzające się dyssonacyje i złagodzenia ich wygodnie słyszéć może. Lubo które kolwiek tony, wiérzchnie albo średnie albo bassowe, synkopować się mogą, jednakowoż najwyraźniéj się wydaje, kiedy się wiérzchnie tony akordów, które melodyją stanowią,

Wenn der obere, die Melodie bildende Ton des Accordes, auf die erste Art syncopirt wird, so wird die Melodie nach dem Schlage der Accorde um etwas verzögert, und heisst dann die verzögerte Melodie oder die Retardirung; wird aber der Ton auf die zweyte Art syncopirt, so gehet die Melodie dem Anschlage der Accorde um etwas vor, und heisst dann eine voranschlagende Melodie oder die Anticipirung.

Die Anticipirung und Retardirung wird nur im langsamen Tempo gebraucht, in welchem der Hörer die vorkommenden Dissonanzen und ihre Auflösungen bequem vernehmen kann. Es können sowohl obere als mittlere Töne, ingleichen auch Bass-Töne syncopirt werden, allein die Wirkung ist grösser, wenn die oberen Töne der Accorde, welche die Melodie bilden,

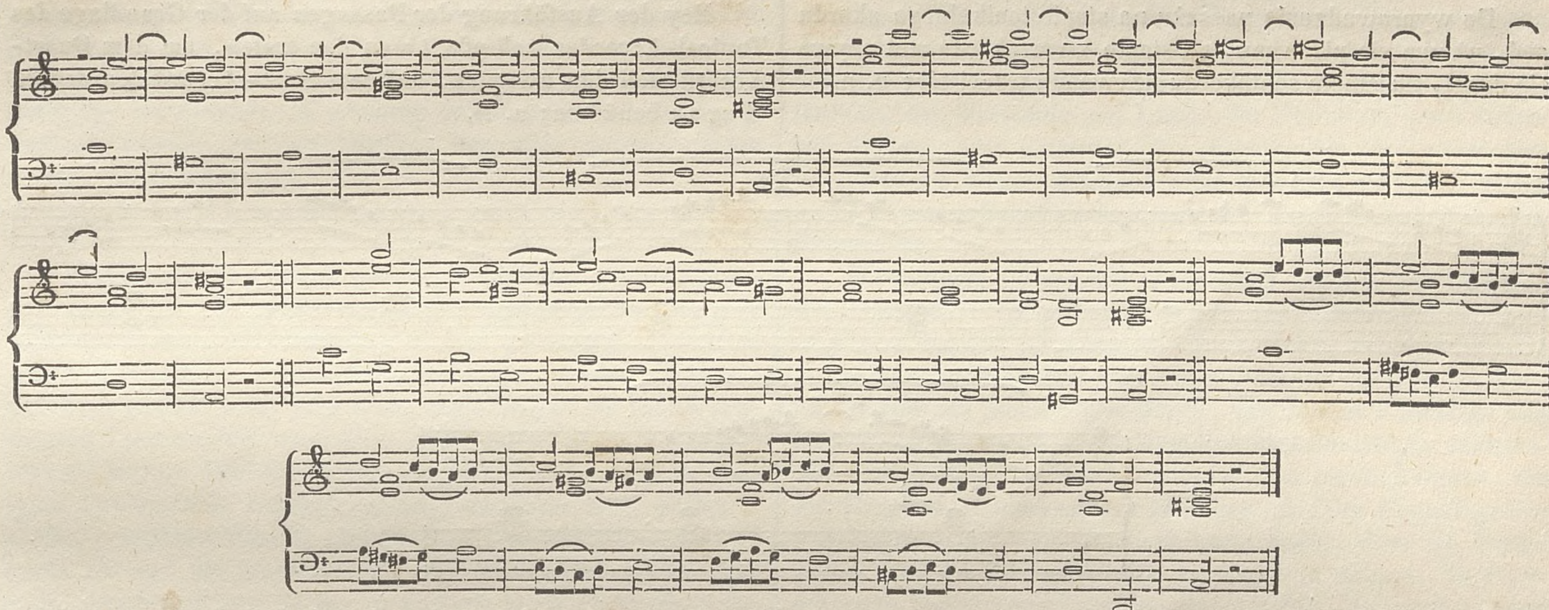
synkopują. Następujący przykład okazuje, jak wielorakie wyrazy melodyjne przez synkopy wyprowadzić można, gdy raz ten, drugi raz inny ton akordu na wiérzchu położymy, synkopujemy, a nawet różne mu kształty nadajemy. Połóżmy n. p. następującą bazę:

syncopirt werden. Das nachstehende Beyspiel lehrt, wie vielfache melodische Ausdrücke durch Syncopiren dargestellt werden können, wenn man das eine Mahl den einen, das andere Mahl den anderen oberhalb des Accordes stehenden Ton syncopirt, und demselben verschiedene Gestalten gibt. Es sey z. B. die Basis:



Gdy raz ten, drugi raz ów ton akordu w górę przestawiémy i synkopujemy, wynikną odmiany następujące:

Wenn wir das eine Mahl den einen, und das zweyte Mahl den anderen Ton des Accordes oben setzen und syncopiren, so gehen folgende Veränderungen hervor.
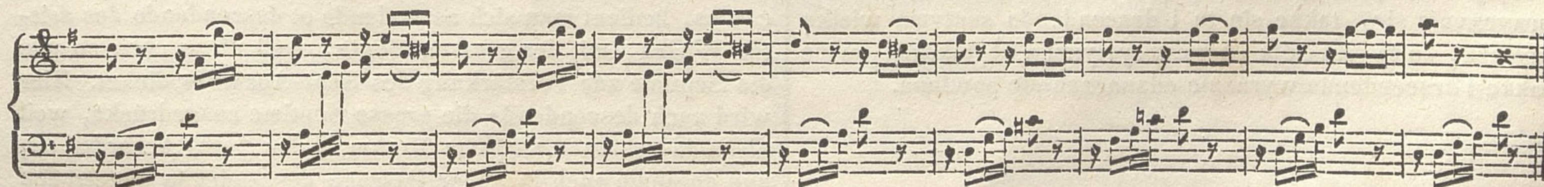


§. 96. Co uważać należy w wyprowadzeniu melodyj, która suspirami jest poprzerywana.

Z doświadczenia wiémy, że te nóty, na których się przerwy opiérają, najwięcéj się o słuch obijają, ztąd wnosić należy, że takowe niemogą być nawiasowe, tylko zawsze harmoniczne, przeto w wyprowadzeniu melodyj z bazy harmonicznéj wszystkie przerwy, jakie się w ciągu melodyj wydarzają, harmonicznémi nótami wyrazić należy; n. p.

§. 96. Was bey der Entwicklung der durch Pausen unterbrochenen Melodie zu beobachten sey.

Wir wissen aus Erfahrung, dass diejenigen Noten, auf welche sich Unterbrechungen stützen, das Gehör am stärksten berühren, und schliessen daraus, dass solche niemahls durchgehend, sondern immer harmonisch seyn müssen; desshalb müssen auch bey Entwicklung der Melodie aus einer harmonischen Basis alle im Verlaufe der Melodie sich ergebenden Unterbrechungen durch harmonische Noten ausgedrückt werden; z. B.



Tu w przerwach melodyj wszędzie harmoniczne nóty postrzegamy.
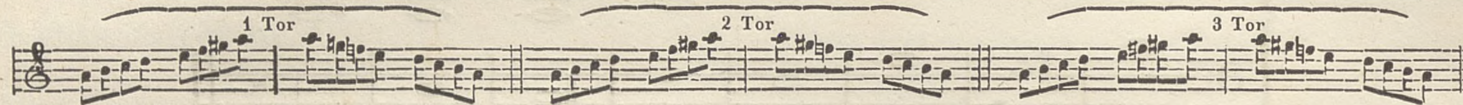
Hier bemerken wir in den Unterbrechungen lauter harmonische Noten.

§. 97. Co uważać należy, w układaniu diatonicznych passażów, na stopie piérwotnych akordów mol?

Łatwiéj jest wyprowadzać passaże z bazy harmoniczném dur, a niżeli z mol, w tonacyjach bowiem dur, skale tak do góry, jak i na dół jednakiém tórem idą, w tonacyjach zaś mol skala diatoniczna, do góry i na dół troistym iść może tórem.

§. 97. Was zu beobachten ist, wenn diatonische Passagen (Läufe) auf der Grundlage der Moll-Stamm-Accorde ausgeführt werden sollen?

Es ist leichter, aus der harmonischen Basis Dur, als aus der Basis Moll Passagen zu entwickeln, weil in Dur-Tonarten die Leitern hinauf und hinunter denselben Weg verfolgen, in Moll-Tonarten aber die diatonischen Leitern hinauf und hinunter einen dreyfachen Weg einzuschlagen pflegen.
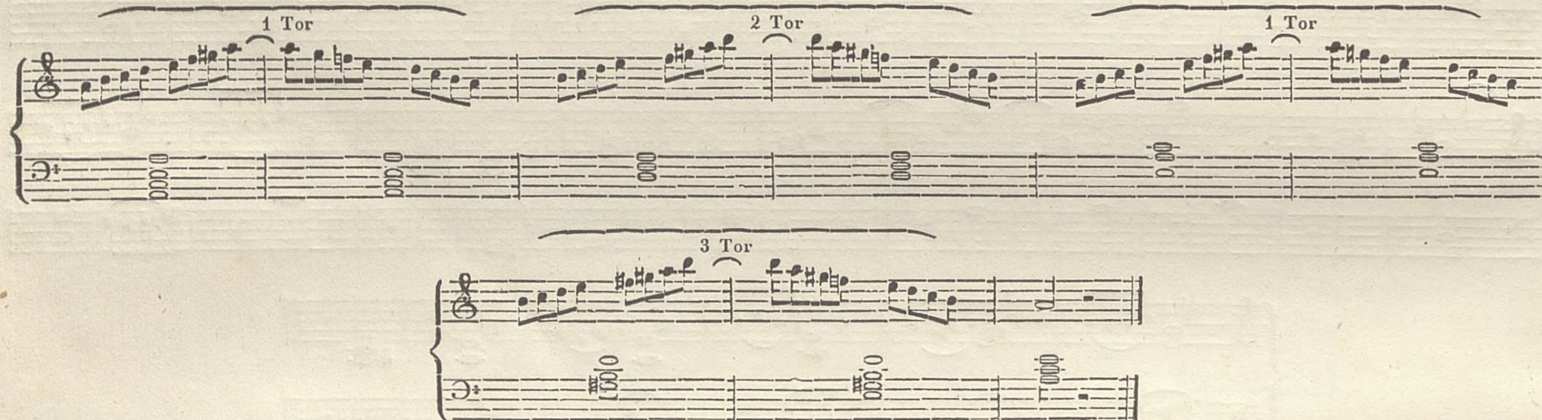


Jeżeli na stopie bazy harmoniczném tak powolny passaż wyprowadzić chcemy, że słuchacz wszystkie tony jego wyraźnie słyszeć może, trzeba się do jéj akordów zastosować.

Do wyprowadzenia passażu na stopie tonikalnego akordu mol, używa się piérwszy, na stopie kwartakordu mol używa się drugi, na stopie septakordu używa się trzeci tór; n. p.

Soll auf der Grundlage der Basis moll eine so langsam sich bewegende diatonische Passage ausgeführt werden, dass alle ihre Töne vom Hörer deutlich vernommen werden, so muss man sich genau nach ihren gegebenen Accorden richten.

Bey der Ausführung der Passagen auf der Grundlage des Tonical-Accordes moll pflegt man den ersten, auf dem Quart-Accord moll den zweyten, auf dem Sept-Accord den dritten Weg zu benützen; z. B.



Że do utworzenia diatonicznego passażu, na stopie tonikalnego akordu, używa się piérwszy tór (to jest: ascendendo a mol, descendendo c dur), bo się tym sposobem tonikalny akord mol, jako podrzędny, lepiéj odznacza, gdy obok swojéj udzielnéj dur stoi. Że się na stopie kwartakordu mol drugi tór używa, (to jest: ascendendo et descendendo z sextą małą), jest ta przyczyna, bo kwartakordy mol niemają sexty wielkiéj, tylko małą, a zatém i passaż na nich utworzony: ascendendo et descendendo, sextę małą mieć powinien. Że do utworzenia passażu, na stopie septakordu, używa się trzeci tór ascendendo z sextą wielką, bo ta pod ten sam akord, co i septy ma, podciągnioną będąc, do wzmocnienia passażu przyczynia się, także się tu i descendendo septyma wielka wyraża, bo ta jest nóta charakterystyczna septakordu, więc także i descendendo wyraźnie odznaczać się powinna.

Ta reguła uważa się ściśle tylko w powolnych passażach mol, w których słuchacz wszystkie nóty dostrzega, w lo-

Bey der Ausführung der diatonischen Passagen auf der Grundlage des Tonical-Accordes schlägt man desshalb den ersten Weg ein (d. i. ascendendo A-moll, descendendo C-dur), weil auf diese Art der Tonical-Accord moll, als untergeordnet, besser hervorgehoben wird, wenn er neben seiner selbstständigen dur stehet. Auf der Grundlage des Quart-Accordes moll verfolgt man den zweyten Weg (d. i. ascendendo et descendendo, mit der kleinen Sexte), weil die Quart-Accorde moll nicht die grosse, sondern die kleine Sexte haben, und daher auch die auf ihrer Grundlage ausgeführten Passagen ascendendo und descendendo, eine kleine Sexte haben müssen. Bey Bildung der Passagen, auf der Grundlage des Sept-Accordes, bedient man sich ascendendo et descendendo des dritten Weges, mit der grossen Sexte, weil diese eben so wie die Septime zur Verstärkung des Sept-Accordes dienet. Hier wird auch descendendo die grosse Septime ausgedrückt, weil diese das characteristische Merkmahl des Sept-Accordes ist, und desshalb auch in seiner Passage descendendo angetroffen werden muss.

Diese Regeln gelten ausschliessend nur für langsame Passagen moll, in welchen der Zuhörer alle Noten deutlich ver-

tnych zaś, w których skrajnie tylko tony najznaczniéj w słuch wpadają, którego kolwiek tóru użyć można.

§. 98. O utworzeniu melodyj z bazy harmoniczněj podług podanych temów, czyli o waryjacyjach i fantazyjach.

Temy, które do wyprowadzenia różnych melodyj podane bywają, powinny mieć prosty i piękny wyraz, bez wszelkich dekoracyj ułożony. Na temy biorą się zwykle krótkie, śpiewne aryjetki, romantyczne lub wesołe, z dwóch perijodów złożone andantyny.

Wyprowadzenie melodyjów z podanych temów jest dwojakie, piérwsze, w których się kompozytor podanego tematu ściśle trzyma, liczbę taktów, porządek harmonij jego dokładnie zachowuje; takowe wyprowadzone melodyje nazywają się waryjacyje, w ścisłém znaczeniu. Jeżeli się zaś kompozytor w wyprowadzeniu melodyj różnych, tylko charakteru podanego tematu trzyma, formę zaś, porządek harmonij, długość perijodów według swego upodobania odmienia, albo pomiędzy wyprowadzone odmiany różne pośrednie frazy lub perijody miesza, takowe odmiany nazywają się waryjacyje wolne, czyli fantazyje.

Waryjacyje w ścisłém znaczeniu układają się następującym sposobem: Do podanéj melodyj wynajduje się jak najpiękniejsza baza harmoniczna, ta jest podstawą, na któréj stopie układają się wynalezione melodyje; w tém układaniu melodyja podana służy jako wzór czyli motyw, do któréj charakteru i poruszenia wszystkie wynalezione melodyje stosować się muszą. Ułożenie zatém waryjacyj nic inszego nie jest, tylko wynalezienie różnych melodyj na stopie bazy podanéj, podług przepisów dopiéro okazanych. Waryjacyje niekoniecznie zawsze dla produkowania się coraz sztuczniejsze być mają, szacowniejsze są te, w których coraz piękniejsza inwencyja melodyjna, i gienialniejsza myśl zawiéra się. Nie znajduję tu potrzeby okazywania przykładów praktycznych, jak się takowe składać mają, gdyż w różnych muzykalijach tysiące wzorów znaleść można, według których gienialni uczniowie różne zadania wyrabiać i w wynalezieniu różnych piękności melodyjnych ćwiczyć się raczą.

Życzący sobie o kompozycyj waryjacyj i fantazyj, większą powziąść wiadomość, raczą przejrzéć szkołę, którą Czerny wydał w Wiédniu, pod tytułem: Fantaisie-Schule, Op. 200, bey Ant. Diabelli und Compagnie.

Rozdział czwarty.

Objaśnienie jeneralbassu według niniejszéj teoryj.

§. 99. Co jest jeneralbas?

Jeneralbas jest sztuka grania akordów, według liczbów nad bassowémi nótami napisanych.

nehmen kann, bey schnellen Passagen hingegen, in welchen nur die äusseren Noten das Ohr am stärksten berühren, kann nach Belieben der eine oder der andere Weg eingeschlagen werden.

§. 98. Von der Bildung der Melodie aus einer harmonischen Basis, nach einem gegebenen Thema, oder von Variationen und Phantasien.

Themata, welche zur Ausführung verschiedener Melodien gegeben werden, sollen das Gepräge des Schönen, Einfachen und Ungezierten an sich tragen. Zu Thematen wählt man gewöhnlich kurze, aus zwey Perioden bestehende Arietten und romantische oder heitere Andantinen.

Die Entwicklung der Melodien aus gegebenen Thematen ist von doppelter Art: das erste Verfahren bestehet darin, dass der Tonsetzer sich strenge an das gegebene Thema hält, und die Anzahl der Tacte und Ordnung der Melodie genau beobachtet; diese Entwicklung einer wechselnden Melodie nennt man Variationen in engerer Bedeutung. Wenn hingegen der Tonsetzer bey der Entwicklung der Melodie, sich bloss an den Character des gegebenen Thema hält, die Form aber, die Ordnung der Harmonie und Länge der Perioden, nach Belieben ändert, oder zwischen die ausgeführten Veränderungen verschiedene Mittel-Phrasen oder Perioden eintreten lässt, so nennt man solche Veränderungen, freye Variationen oder Phantasien.

Variationen in engerer Bedeutung werden auf folgende Art componirt: Man sucht zu der gegebenen Melodie eine möglichst schöne harmonische Basis, und bauet auf dieser Grundlage die Melodien. Bey dieser Setzung dient die gegebene Melodie als Muster oder Motiv, mit dessen Character und Bewegung alle gefundenen Melodien übereinstimmen müssen. Die Composition von Variationen ist also nichts anderes, als die Erfindung verschiedener Melodien, auf der Grundlage der gegebenen Basis. Es ist nicht nothwendig, dass die Variationen, um die Virtuosität des Vortrags zu zeigen, im Fortschreiten immer künstlicher gesetzt werden, die werthvollsten sind jene, welche eine immer schönere Erfindung beurkunden. Ich erachte es nicht für nothwendig, hier practisch zu zeigen, wie Variationen componirt werden sollen, da man hiezu in den verschiedenen Musik-Werken die mannigfachsten Muster findet, nach welchen die Schüler verschiedene Aufgaben bearbeiten und in der Auffindung von Schönheiten sich eine Fertigkeit eigen machen wollen.

Wer eine umständliche Belehrung über die Composition der Variationen und Phantasien erhalten will, den verweisen wir auf die Schule, welche Carl Czerny unter dem Titel heraus gegeben hat: Phantaisie-Schule, Op. 200. Wien bey Ant. Diabelli und Compagnie.

Vierter Abschnitt.

Erklärung des General-Basses nach der gegenwärtigen Theorie.

§. 99. Was ist der General-Bass?

Der General-Bass ist die Kunst, Accorde nach den oberhalb der Bass-Noten stehenden Ziffern zu spielen.

Jeneralbas służy do akompaniowania śpiéwów, także do wzmocnienia lub uzupełnienia harmonii, dla tego tylko na organie lub fortepianie grać się może.

Tę sztukę wynalazł Ludwik Viadano, kapelmistrz w Mantue, na początku 17. wieku.

W przeszłym wieku różni harmoniści, jako to: Marpurg, Albrechtsberger, Bach, Türk, Müller, Förster, Szycht, i t. d., wydali swoje szkoły jeneralbassu, te jednak zawsze są ciemne i trudne, bo się niefundują na prawdziwéj teoryi, tylko na saméj praktyce, ponieważ zaś do utworzenia harmonii czystéj, nie dosyć jest być w prawnym wskładaniu akordów praktykiem, ale oraz i teoryją harmonii znać potrzeba, ztąd niniejsze jéj objaśnienie bardzo będzie potrzebne.

Tu okażę najpiérwéj, zkąd i jak dawniejsi jeneralbasiści akordy swoje wyprowadzali i jak ich nazywali, a potém jakie w ich szkołach znajdujemy reguły téj sztuki, i tam gdzie się jaka niedokładność okazuje według naszéj teoryi, objaśnić przedsięwziąłem, co zaraz tu następuje.

§. 100. O akordach nauczycielów jeneralbassu.

Objaśniwszy w poprzedzającéj części akordy systemu naszego, nie od rzeczy będzie okazać tu jeszcze, jak dawniejsi jeneralbasiści akordy swoje wyprowadzali i jakie im nazwiska dawali. Z następującego opisania przekonać się można, że oni istotnie też same mają akordy, co i my, w tém się od nas różnią, iż im dają nazwiska według obznaczenia liczbowego, my zaś nazywamy ich według porządkowości kolejnéj, jaką każdy z nich w swojéj tonacyi otrzymuje.

Trudno tu wszystkich nauczycielów, szkół jeneralbassu i nazwiska akordów ich wyszczególniać, okażę tu tylko znaczniejszych, to jest: Szychta, Raicha, i Förstera naukę, z téj można wyrozumiéć, jakie nazwiska ich akordy mają i jak się po naszemu nazywają.

§. 101. Szycht.

Szycht, muzyki direktor w Lipsku, w swojém dziele: »Fundamentalne reguły harmonii« z roku 1810, przedstawia swój system harmoniczny, mówiąc tak: »Kto chce harmoni- »czny system z samego dójść źródła, niech od dominansy »wiérzchniéj zacząwszy, co raz do góry tercyjami postępuje »aż do terc-decymy, tym sposobem akordy systematu harmo- »nicznego dójdzie; n. p.

Der Generalbass dient zum Accompagnement beim Gesang, oder zur Verstärkung und Vervollständigung der Harmonie, wesshalb solcher nur auf der Orgel oder dem Pianoforte gespielt wird.

Diese Kunst hat Ludwig Viadano, Capellmeister in Mantua, zu Anfang des 17. Jahrhunderts erfunden.

Im verflossenen Jahrhunderte haben verschiedene Harmonie-Lehrer, als: Marpurg, Albrechtsberger, Bach, Türk, Müller, Förster, Schicht u. A. Generalbass-Schulen herausgegeben; da sie jedoch ihre Lehre auf die blosse Praxis und nicht auf eine wahre Theorie gründen, so enthält eine Jede manche Schwierigkeiten. Da zum Spielen des General-Basses nicht bloss gefordert wird, dass man in der Zusammensetzung der Accorde nach den Ziffern bewandert sey, sondern auch die Kenntniss von der Theorie der Harmonie vorausgesetzt wird, so ist zu erwarten, dass die gegenwärtige Lehre sehr willkommen seyn werde.

Wir wollen hier zeigen, wie andere Generalbass-Lehrer ihre Accorde in ein System zu bringen, und mit welchen Namen sie solche zu bezeichnen pflegen, dann wollen wir die Regeln, wie solche in den alten und neueren Generalbass-Schulen gelehrt werden, vortragen, und nach unserer Theorie erläutern.

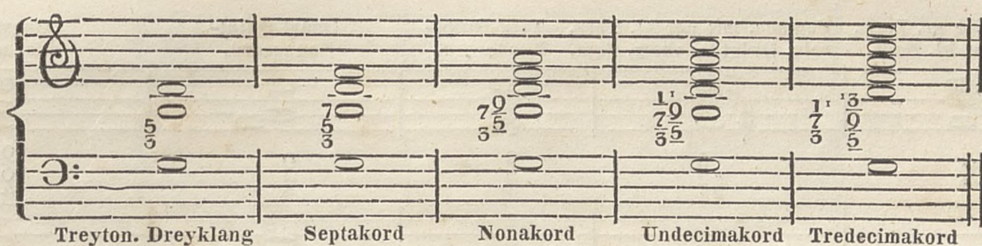
§. 100. Von den Accorden der Generalbass-Lehrer.

Nachdem wir im vorangehenden Theile die Regeln der Accorde unsers Systems erläutert haben, wollen wir hier noch zeigen, wie die älteren Generalbass-Lehrer ihre Accorde in ein System zu bringen, und mit welchen Namen sie solche zu bezeichnen pflegen. Aus der folgenden Darstellung kann man erkennen, dass sie allerdings mit uns dieselben Accorde haben, und sich nur darin von uns unterscheiden, dass sie die Accorde nach der Bezeichnung mit Ziffern benennen, wir aber den Accorden nach ihrer Reihenfolge, wie sie solche in ihrer Tonart einnehmen, den Namen geben.

Es hielte schwer, die Schulen aller Generalbass-Lehrer und die Benennungen ihrer Accorde anzuführen, und es mögen nur hier die vorzüglichsten unter ihnen, als Schicht, Raicha und Förster erwähnt werden, aus denen man ersehen wolle, wie sie die Accorde benennen, und wie solche nach unserer Art benannt werden.

§. 101. Schicht.

Schicht, Musik-Director in Leipzig, stellt in seinem Werke: »Grundregeln der Harmonie im Jahre 1810,« sein System der Harmonie mit folgenden Worten dar: »Wer das »System der Harmonie von seiner Quelle an verfolgen will, »der gehe von der oberen Dominante aus, und steige in Ter- »zen bis zur Terz-Decime hinauf, so wird er auf diese Art »die Accorde des harmonischen Systems kennen lernen; z. B.



Treyton. Dreyklang Septakord Nonakord Undecimakord Tredecimakord

Zasadzając się na takowém harmonii źródle, następujące utworzył akordy.

Von dieser Quelle der Harmonie ausgehend, hat Schicht folgende Accorde geschaffen.

Schicht's Accorden-Benennung.

Dreyklang dur. — Dreyklang moll. — Verminderter Dreyklang. — Übermäss. Dreyklang. — Dopp. vermind. Dreyklang. — Dreyklang mit der gr. Terz und falschen Quinte.

Po naszemu. Nach unserer Benennung.

Troyton dur — Treyton mol — Septak. char. c-dur v. mol — Septak. disson. f-mol — Septak. charakt. as-dur v. mol — Septakord diss. c-mol.

Dreyklang mit überm. Terz u. rein. Quint. — Dreykl. mit der überm. Terz u. überm. Quint. — Wesentlicher Septaccord. — Septacc. mit der kl. Terz, rein. Quint u. kl. Septime. — Septacc. mit der kl. Terz, falsch. Quint, kl. Sept.

Septakord diss. z toniką c-dur. — Tonikal-akord f-mol — Septak. charak. c-dur v. mol — Kwart-akord z 3 małą a-mol. — Septak. z 6 c-dur

Septacc. mit der gr. Terz, rein. Quint u. gr. Septime. — Septacc. mit der gr. Terz, rein. Quint und gr. Sept. — Vermindert. Septacc. — Doppelt verm. Septacc. — Septacc. mit der gr. Terz, falsch. Quint u. kl. Sept.

Kwartak. z 3 wielką g-dur — Septak. disson. a-mol — Sept. z 6 małą d-mol — Septak. ch. des-dur v. mol — Septak. diss. e-dur

Septacc. mit der gr. Terz, überm. Quint u. kl. Sept. | Septacc. mit der kl. Terz, rein. Quint u. verm. Sept. | Terz-Quint-Nonaccord. | Quart-Quint-Nonaccord. | Quart-Sext-Nonaccord. u. s. w.

Septak. disson. c-mol. | Septak. disson. a-mol. | Septak. disson. c-dur. | Septak. z toniką c-dur v. mol. | c-dur. i. t. d.

Szycht utworzył takich Akordów 68 z przedziwnėmi nazwiskami.

Ponieważ akordy tego systemu kilkokrotnie co raz pod inszémi nazwiskami się powtarzają, a zatém tu jeszcze kilka akordów brakuje, które się w naszym systemie znajdują.

Te akordy można w jego dziele w różnych przełożeniach widzieć, oraz przekonać się, że istotna nauka z tytułem jego dzieła wcale się nie zgadza; nazwał go bowiem »Fundamen-»talne reguły harmonij,« aż tu w niém ani jednéj zasady teoretycznéj nieznajdujemy.

Ten zarzut bynajmniéj go nie krzywdzi, wszak on się sam w przedmowie swojéj do tego przyznaje, mówiąc: »Dla »muzyka tylko praktyczne ćwiczenie główną jest rzeczą, dla »tego téż w dziele tego rodzaju nie słowa, ale tylko przy-»kłady są potrzebne, te niechaj go nauczą jak czynić, a cze-»go unikać należy, a gdyby się zapytał, dla czego? dosyć »jako praktycznemu artyście w każdym szczególe odpowie-»dzieć można, to tak być musi! i z tego względu i w tym »związku! Prawda, że jest jeszcze wyższe dla czego, ale to »służy tylko dla artysty filozoficznego, ale praktykowi w cale »tego niepotrzeba. Z tych przyczyn żadnych udowodnień do »mego planu nieprzyjąłem, i w całém piśmie mojém tego sło-»wa, dla czego, niewspomniałem.«

Ztąd się przekonywamy, że akordy Szychta z założonego źródła bynajmniéj niewypływają, ani z niém nic wspólnego niemają.

§. 102. Raicha.

Antoni Raicha, w konserwatoryjum Paryzkiém professor kompozycyj, trzyma się tegoż samego systemu, co Szycht, z tą różnicą, że więcéj ma teoryj, i odrzucił jego undecymy i terc-decymy, i następujący fundament akordów założył: Bierze którenkolwiek trójton dur, n. p. ghd, do tego dodaje na wierzchu tercyją f, zkąd mu wypadnie septakord ghdf, do tego septakordu ghdf dodaje na wierzchu tercyją a, zkąd mu wypadnie non-akord ghdfa, tóż samo w nótach.

Schicht hat 68 dergleichen wunderbar benannte Accorde geschaffen.

Da ein und derselbe Accord dieses Systems unter verschiedenen Benennungen sich wiederholt, so fehlen hier noch einige Accorde, die in unserem Systeme einbegriffen sind.
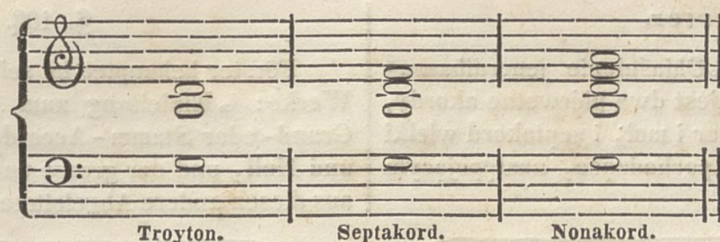
Man wolle in seinem Werke diese Accorde mit ihren verschiedenen Verwechslungen prüfen, und sich überzeugen, dass seine Lehre mit dem Titel seines Werkes nicht übereinstimmt. Er benannte dieses: »Grundregeln der Harmonie« und man findet in demselben auch nicht einen theoretischen Grundsatz.

Diesen ausgesprochenen Vorwurf beweiset die darin enthaltene Behauptung, wo es heisst: »Für die Bildung des »Musikers ist das unmittelbare Practische die Hauptsache; an »einem Werke dieser Art sind demnach die Beyspiele und nicht »die Worte nothwendig. An jenen lerne er was zu thun, was »zu meiden ist, und wenn er fragt, warum? diess Warum ist »genug beantwortet für ihn als practischen Künstler, wenn »man ihm beym Einzelnen sagt, das muss so seyn, und aus »diesem Gesichtspunkte, in diesem Zusammenhange! Es gibt »allerdings noch ein höheres Darum für den Kunst-Philoso-»phen, aber das ist dem Practiker, als solchen, nicht noth-»wendig, mithin nahm ich es nicht in meinen Plan auf, und »es blieb in dieser Schrift ganz unerwähnt.«

Hieraus überzeugen wir uns, dass Schicht's Accorde aus der angegebenen Quelle gar nicht hervorgehen, noch sonst mit derselben etwas gemein haben.

§. 102. Raicha.

Anton Raicha, Lehrer der Composition am Pariser Conservatorium, hält sich an dasselbe System, wie Schicht, jedoch mit dem Unterschiede, dass er des Letzteren Undecimen und Terzdecimen verwirft, und die Accorde auf folgender Grundlage bauet: Er nimmt einen beliebigen Dreyklang dur an, z. B. ghd, zu diesem setzt er oben die Terz f, und daraus entstehet der Sept-Accord ghdf, zu diesem Sept-Accorde ghdf setzt er oben die Terz a, und daraus gehet der Non-Accord ghdfa hervor; oder in Noten:



Z tych trzech akordów tworzy Raicha akordów trzynaście, które gruntownémi akordami nazywa, te wszystkie w następującym porządku okazuję i akordami naszego systemu objaśniam.

Aus diesen drey Accorden schafft Raicha 13 Accorde, welche er Grund-Accorde oder Urharmonien nennt, die unten nach ihrer Ordnung angeführt, und durch Accorde unseres Systems erkläret werden.

Reicha's Benennungen.
Po naszemu. Nach unserer Art benannt.

Vollk. Dreyklang Dur. — Tonik. akord g-dur.
Vollk. Dreyklang Moll. — Tonik. ak. g-mol.
Verminderter Quint-Accord. — Kwartak. z sek. f-mol.
Übermässiger Quint-Accord. — Kwintak. diss. c-dur.
Sept-Accord erster Gattung. — Septak. charact. c-dur.

Sept-Accord zweyter Gattung. — Kwartak. z 3 małą d-mol.
Sept-Accord dritter Gattung. — Septak. z 6 w. as-dur.
Sept-Accord vierter Gattung. — Kwartak. z 3 wielką d-dur.
Grosser Non-Accord. — Septak. z 6 w. c-dur.

Kleiner Non-Accord. — Septak. z 6 m. c-mol.
Übermäss. Sext-Accord. — Tangentak. f-mol. S.-ak.
Übermäss. Quart-Sext-Accord. — Septak. disson. fis-dur
Accord der überm. Quint mit der Sept. — Septak. z 3 małą c-mol.

Tu widziémy, że Raicha ma téż same akordy, jakie i w naszym systemie pod inszémi nazwiskami mamy, tylko u niego brakuje jeszcze kilku akordów, które się w naszym systemie znajdują.

Proszę zobaczyć dzieło jego: »Cours de Composition musicale, ou traité complet d'Harmonie pratique etc.,« które Karol Czerny, obok z tłómaczeniem niemieckiém, wydał w Wiédniu roku 1834.

Hier sehen wir, dass Raicha dieselben Accorde annehme, welche in unserem System begriffen, jedoch mit anderen Namen bezeichnet sind, nur fehlen bey ihm einige Accorde, welche in unserem System vorkommen.

Man sehe sein Werk: »Cours de Composition musicale, oder Vollständiges Lehrbuch der Harmonie-Lehre,« welches Carl Czerny in Wien, mit zur Seite stehender deutscher Übersetzung, im Jahre 1834 herausgab.

§. 103. Förster.

Förster w swojém dziele: »Objaśnienie jeneralbassu« wydaném w Lipsku, twierdzi, że jest dwa piérwotne akordy, (Stamm-Accorde) trójton czysty dur i mol, i septakord wielki i mały i z tych wyprowadza inne pochodzące, następującym sposobem.

§. 103. Förster.

Förster behauptet in seinem in Leipzig herausgegebenen Werke: »Einleitung zum General-Bass,« dass es zwey Grund- oder Stamm-Accorde gebe, der reine Dreyklang Dur und Moll, und der grosse und kleine Sept-Accord, und dass aus diesen andere Abgeleitete auf folgende Art gebildet werden.

Troytony Dreyklänge dur		Troytony Dreyklänge mol		Septakordy wielki gross		Septakordy mały klein.	
1.	c e g - dur.	8.	a c e - mol.	15.	g h d f.	22.	gis h d f
2.	d f a - mol.	9.	h d f verm.	16.	a c e g.	23.	a c e gis
3.	e g h - mol.	10.	c e gis überm.	17.	h d f a.	24.	h d f a
4.	f a c - dur.	11.	d f a - mol.	18.	c e g h.	25.	c e gis h
5.	g h d - dur.	12.	e gis h - dur.	19.	d f a c.	26.	d f a c
6.	a c e - mol.	13.	f a c - dur.	20.	e g h d.	27.	e gis h d
7.	h d f verm.	14.	gis — — —	21.	f a c e.	28.	f a c e

Podług naszéj teoryi te akordy nazywają i wyrażają się następującym sposobem:

Nach unserer Theorie werden diese Accorde folgendermassen benannt und ausgedrückt.

1 Tonik. ak. c-dur. 2 Tonik. ak. d-mol. 3 Tonik. ak. e-mol. 4 Tonik. ak. f-dur. 5 Tonik. ak. g-dur. 6 Tonik. ak. a-mol. 7 Sept. char. c-dur o mol.

8 Tonik. ak. a-mol. 9 Septak. char. c-dur o mol. 10 Septak. z tercy m. f-mol. 11 Tonik. ak. d-mol. 12 Tonik. ak. e-dur. 13 Tonik. ak. f-dur. 15 Septak. char. c-dur v mol.

16 Kwartak. z 3 małą e-mol. 17 Septak. z 6 wielką c-dur. 18 Kwartak. z 3 wielką g-dur. 19 Kwartak. z 3 małą a-mol.

20 Septak. disson. c-dur. 21 Kwartak. z 3 wielką c-dur. 22 Septak. z 6 małą a-mol. 23 Septak. disson. a-mol. 24 Septak. z 6 wielką c-dur.

25 Septak. disson. a-mol. 26 Kwartak. z 3 małą a-mol. 27 Septak. charak. a-dur v mol. 28 Kwartak. z 3 wielką c-dur.

W tym systemie brakuje według naszéj rachuby niektórych akordów.

Témi sposoby wynajdywali jeneralbasiści akordy, w tém jednak trudność zadali, że ich niestósowali do jednéj tonacyi, tylko im w ogóle podług interwallów nazwiska dawali, temu zamieszaniu jest winien liczbowy jeneralbas, który w naturę akordów wniść przeszkadzał.

§. 104. Reguły jeneralbassu.

Reguły jeneralbassu, jakie w dawnych szkołach znajdujemy, są następujące:

I. Reguła. Każdy ton bassowy, na którym liczby stoją, jest bazą akordu; n. p.

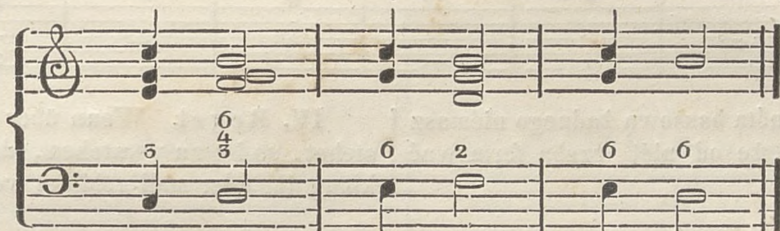
In diesem Systeme fehlen nach unserer Rechnung einige Accorde.

Auf diesen Wegen haben Generalbass-Lehrer Accorde gefunden, und Schwierigkeiten herbeygeführt, weil sie solche nicht einer gewissen Tonart angeeignet haben. Diese Verwirrung hat der bezifferte General-Bass verursacht, welcher nicht gestattete, in die Natur der Accorde zu dringen.

§. 104. Regeln des General-Basses.

Generalbass-Regeln, welche in den älteren Schulen angetroffen werden, sind folgende:

I. Regel. Jede Bass-Note, über welcher Ziffern stehen, ist Basis eines Accordes; z. B.

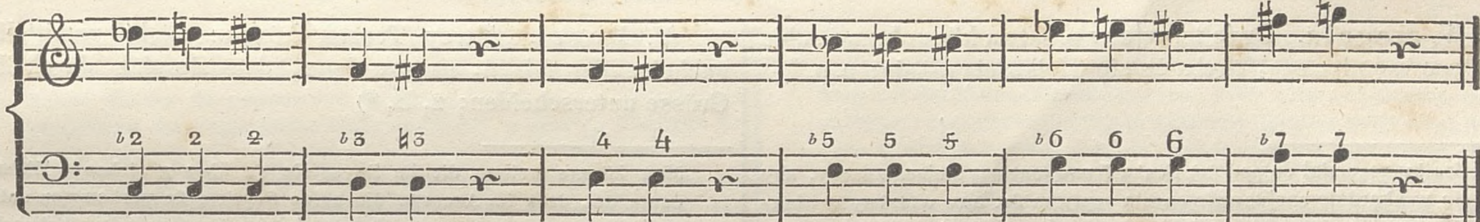


Tu nóty bassowe c d e f, nad którémi liczby stoją, są bazy akordów, w wiolinie wyrażonych *).

II. Reguła. Liczby nad bassowémi nótami stojące, oznaczają odległość czyli interwalle od bassowéj nóty, tonów tych, które do złożenia akordów dobiérać trzeba; n. p.

Die Bass-Noten c d e f, über welchen die Ziffern stehen, sind Grundtöne (Bases) der in Violin ausgedrückten Accorde*).

II. Regel. Die über den Bass-Noten stehenden Ziffern bezeichnen die Entfernung oder das Intervall derjenigen Töne von der Bass-Note, die zur Zusammensetzung der Accorde erfordert werden; z. B.



Liczby poprzeczną kréską przekréślone, oznaczają przenośny, b molem poprzedzone, zmniejszony interwal **).

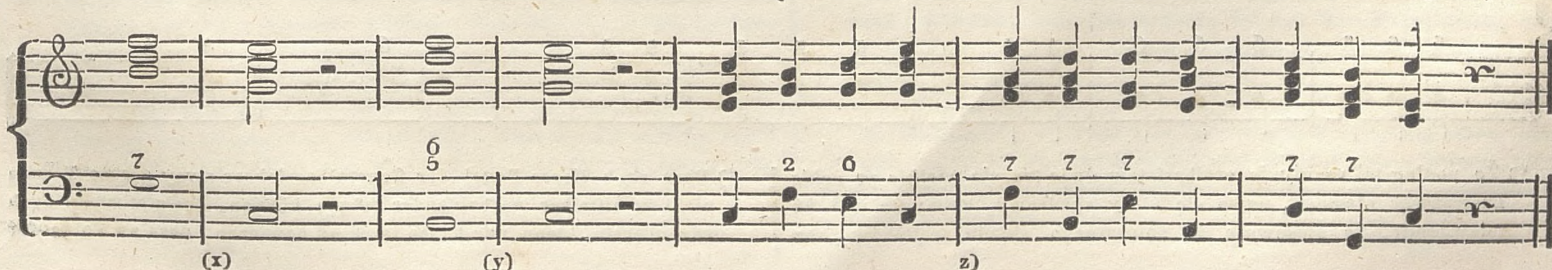
Die mit der schrägen Linie durchgestrichenen Ziffern bezeichnen übermässige, mit b, verminderten Intervallen **).

*) Tu trzeba odróżnić znaczenie bazy akordów według nauki jeneralbassu i według naszéj teoryi, bo jeneralbasiści którenkolwiek ton w bassie stojący nazywają bazą, u nas zaś każdy akord stosownie do swego rodzaju ma swoją w łasną bazę, jako totonikalny Akord ma swoją bazę tonikę kwintakord i wszystkie septakordy od niego pochodzące mają swoją bazę kwintę, kwartakord czysty i od niego pochodzące mają swoją bazę kwartę, które to bazy nietylko koniecznie na spodzie, lecz i wśrodku i na wiérzchu akordów stojące, zawsze się u nas bazami nazywają.

**) Tu wiedzieć należy, że gdy liczby czyste (to jest bez znaków ♯ ♭ ♮) nad nótami stoją, to znaczy, że do akordów tylko ztéj tonacyi, zktóréj się sztuka gra, tony dobiérać trzeba, obcych tonów dobiérać niemożna np.

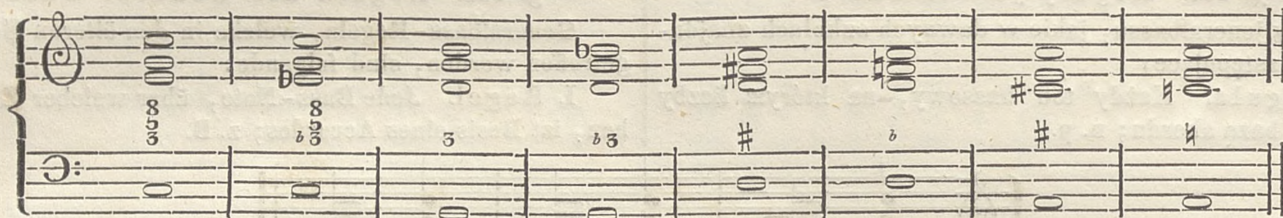
*) Hier ist zu bemerken, dass die Basis der Accorde nach der Lehre des Generalbasses und nach unserer Theorie eine verschiedene Bedeutung habe, denn die Lehrer des Generalbasses nennen einen jeden im Basse stehenden Ton eine Basis, wohingegen nach unserer Theorie ein jeder Accord nach Massgabe seiner Gattung eine eigene unveränderliche Basis hat; so hat der Tonical-Accord die Tonika, der Quint-Accord und alle von ihm abstammenden Sept-Accorde die Quinte, der reine Quart-Accord und die von ihm abgeleiteten, die Quarte zur Basis; welche Bases, sie mögen unterhalb oder in der Mitte oder auch oberhalb der Accorde stehen, immer ihre Benennung beybehalten.

**) Hier ist zu merken, dass wenn über den Noten reine Ziffern (ohne Zeichen ♯ ♭ ♮) stehen, so ist es zu verstehen, dass man Töne fremder Tonarten in die Accorde nicht aufnehmen könne, sondern bloss solche, welche in der eigenen diatonischen Leiter sich ergeben; z. B.
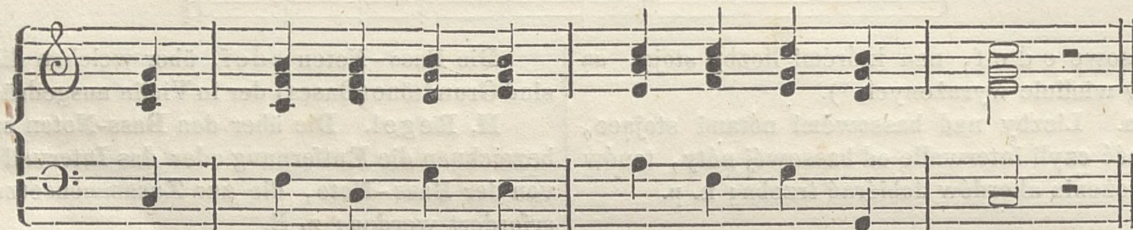


III. **Reguła.** Kiedy nad nótą bassową stoją liczby $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$ albo $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$, albo tylko ^{3}, to znaczy, aby od téj nóty formowanéj był trójton dur; kiedy zaś nad nótą stoi znak ♭ $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$, albo ♭ $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$, albo ♭ 3, podług takowego obznaczenia trzeba formować trójton mol. Dla skrócenia tego obznaczenia trójtonu, kładą się czasem tylko same znaki ♯ ♭ ♮ bez liczbów, co znaczy, aby formować trójtony dur albo mol.

III. **Regel.** Wenn über einer Bassnote die Ziffern $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$, oder bloss ^{3} stehen, so deuten sie an, dass von dieser Note der Dreyklang Dur; wenn hingegen ♭ $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$ oder ♭ $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$, oder ♭ 3 stehen, der Dreyklang Moll gebildet werden soll. Zur Vereinfachung dieser Bezeichnung des Dreyklanges setzt man zuweilen bloss die Zeichen ohne Ziffern: ♯ ♭ ♮, welche die grosse oder kleine Terz, und sonach die Bildung des Dreyklanges Dur oder Moll andeuten.



IV. **Reguła.** Kiedy nad nótą bassową żadnego niémasz obznaczenia, to się rozumié, że od niéj trzeba formować trójton dur albo mol; n. p.

IV. **Regel.** Wenn über einer Bass-Note kein Zeichen stehet, so ist zu verstehen, dass von dieser Note der Dreyklang dur oder moll gebildet werden soll; z. B.



V. **Reguła.** Dwie tercyje w prostym kierunku po sobie następować niemogą, chyba że się wielkością różnią; n. p. *)

V. **Regel.** Zwey Terzen können nicht unmittelbar nacheinander folgen, es sey denn, dass sie sich durch ihre Grösse unterscheiden; z. B. *)

Ktośby rozumiał że pod (x) liczba 7 nad tonem g stojąca znaczy, aby się w akordzie znajdowała czysta septyma fis, a tu widzimy w akordzie zmniéjszoną septymę f, bo taka z własnéj skali c-dur wypada.

Toż samo pod znakiem (y), rozumiałby ktoś, że liczba $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ nad nótą h stojąca, oznacza w akordzie kwintę czystą fis i sextę czystą ejis, aż tu inaczéj, bo gdy tonów fis gis z obcéj skali brać niemożna, trzeba więc brać f g, które się we własnéj skali nadarzają.

Także też pod znakiem (z) położone siódemki, nieoznaczają czystéj septymy tylko takie, jakie z własnéj skali wypadają.

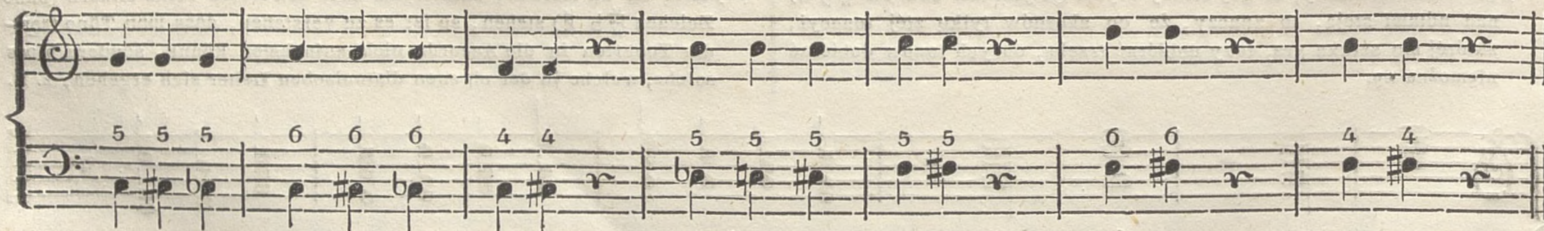
Co większa, kiedy nad nótami z obcéj skali (to jest przez znaki ♯ ♭ ♮ podniesionémi lub obniżonémi) czyste liczby stoją, nawet i wtenczas niemożna do nich dobiérać tonów z obcéj skali tylko ze swojéj, to jest ten sam interwal dobiéra się do obcego dis jak i do swojego d, ten sam do obcego cis, jak i do swojego c, ten sam do obcego b, jak i do swojego h; n. p.

Man könnte meinen die im Beyspiele (x über g stehende Ziffer 7 deute an, dass im Accorde die reine Septime fis vorkommen solle, und wir sehen im Accorde die verminderte Septime f, weil dieselbe in der eigenen Tonart C-dur sich befindet.

Ferner sollte man schliessen, dass unter dem Zeichen (y) die über der Note h stehenden Ziffern $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ im Accorde die reine Quinte fis und die reine Sexte gis bedeuten, und doch muss im Accorde die verminderte Quinte f mit der verminderten Sexte g stehen, weil dieselben sich in der eigenen Tonart C-dur befinden.

Eben so wenig bedeutet die im Beyspiele (z) sich wiederholende Ziffer 7 die reine Septime, denn im Accorde erscheinen alle vermindert.

Um so mehr, wenn über den Noten der fremden Scala (welche durch die Zeichen ♯ ♮ ♭ erhöhet oder erniedriget sind) Ziffern stehen, so kann man auch in diesem Falle zu den Accorden keine fremden Töne, sondern bloss die der eigenthümlichen Tonleiter annehmen, d. i. man nimmt zum cis das nämliche Intervall wie zum c, zum ♭ das nämliche Intervall wie zum h, z. B.

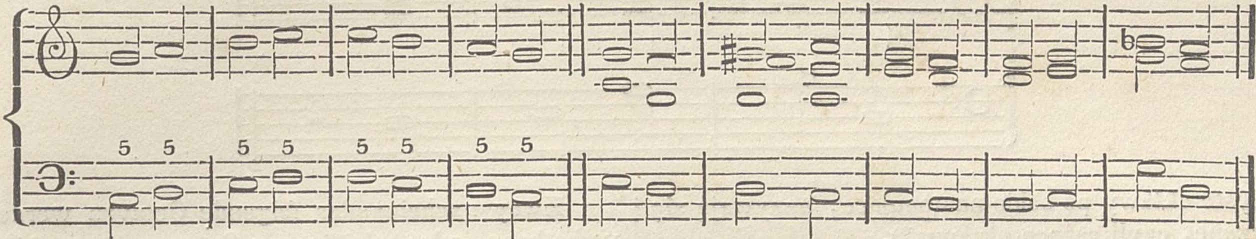


*) Że podług téj reguły jeneralbasistów dwie tercyje wielkie po sobie następować niemogą, wtém się i my zgadzamy, bośmy to w §. 42 udowodnili, że stosownie do naturalnego składu trójtonów, raz

*) Dass nach dieser Regel der Generalbasslehrer zwey grosse Terzen nicht unmittelbar nacheinander folgen können, darin stimmen auch wir überein, denn wir haben im §. 42 bewiesen, dass zu Folge der

VI. Reguła. Dwie kwinty czyste w prostym kierunku po sobie następować niemogą, gdy jednak w swojéj wielkości się różnią, to jest, gdy jedna większa niż druga, takowe w średnich głosach są pozwolone; n. p.

VI. Regel. Zwey reine Quinten können nicht unmittelbar nacheinander folgen, wenn sie sich jedoch durch ihre Grösse unterscheiden; d. i. die eine grösser als die andere, so werden sie in den Mittelstimmen gestattet; z. B.



Kwinty równej wielkości. Quinten von gleicher Grösse.

Kwinty nierównej wielkosci, w średnich głosach. Quinten von ungleicher Grösse in Mittelstimmen.

Dwie kwinty czyste, w prostym kierunku po sobie następujące, nazywają się zakazane, albo jawne kwinty *).

Zwey, unmittelbar nacheinander folgende Quinten, heissen verbothene oder offenbare Quinten *).

---

tercya wielka drugi raz mała na przemiany iść powinna, ale że ta reguła jeneralbasistów także i dwom tercyom małém, jako dwom równéj wielkości konsonancyom po sobie iść niepozwala, to się znaszą teoryą niezgadza, bo na fundamencie Septakordu (§. 47) lub kwadratu, wolno jest dwom lub więcéj tercyom małém po sobie następować; n. p.

naturgemässen Zusammensetzung der Dreyklänge, abwechselnd einmahl die grosse, das andere Mahl die kleine Terz folgen müsse, dass aber diese Regel zwey kleinen Terzen, als zwei Consonanzen von gleicher Grösse nacheinander nicht gestattet, stimmt mit unserer Theorie nicht überein, weil nach dem Grundsatze (über die Zusammensetzung des Quadrats §. 47) zweyen oder auch mehreren kleinen Terzen nacheinander zu folgen erlaubt ist; z. B.



tercye małe, kleine Terzen.

*) Co się tyczy zakazanych jawnych kwint, A. Raicha w Konserwatoryum Paryzkiém kompozycyi i deklamacyi nauczyciel, w swojém dziele (Cours de composition musicale) mówi tak: „Jeszcze tego „niewiémy, dla czego jawne i ukryte kwinty w prostym kierunku po „sobie następujące nieprzyiemnie nas rażą, i dla czego jedne mniéj „drugie więcéj są rażące, dla dojścia tego przedmiotu, trzeba by „zapewne ich fizyczny w pływ na nasz organ słuchu znać, gdy zaś „wszystko, co wtym przedmiocie mówiono, same są domysły, przeto „zakazane kwinty z samego słuchu rozpoznać należy.“ To zdanie A. Raicha okazuje, że jeneralbasiści wtéj mierze Fundamentalnéj zasady niemają, i na saméj tylko praktyce przestają; trzeba więc abyśmy tę rzecz znaszych pryncypiów rozpoznali i wyjaśnili, tak, jak tu następujące:

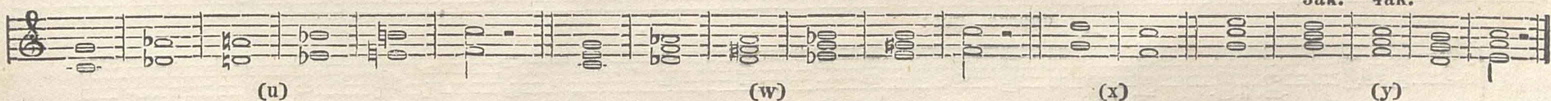
Kwinty po sobie następujące są jedne więcéj drugie mniéj rażące i zakazane.

Jeżeli dwie kwinty po sobie następujące z takich pochodzą akordów, które harmonicznego związku niemają (§. 38, 42, 47, 49), albo których porządkowość kolejna jest uchybiona (§. 41), takie są mocno zakazane; n. p.

*) Über die verbothenen offenbaren Quinten bemerkt A. Reicha, Lehrer des Conservatoriums in Paris, in seinem Werke: Vollständiges Lehrbuch der Harmonie, folgendermassen: „Wir wissen noch nicht, warum „offenbare verbothene Quinten in ihrer unmittelbaren Folge einen widri- „gen Eindruck auf uns machen, und warum die einen mehr als die „anderen beleidigend sind; um diese Erscheinung zu erklären, müsste „man ihre physische Einwirkung auf unsere Organe kennen, und da „alles, was über diesen Gegenstand je gesagt wurde, nur Vermu- „thung ist, so bleibt es bloss dem Gehöre vorbehalten, verbothene „Quinten zu erkennen.“ Diese Meinung des Herrn Reicha beweiset, dass die Generalbasslehrer sich auf keine festen Grundsätze stützen, und bei der blossen Praxis stehen bleiben, es wird daher nöthig seyn, diesen Gegenstand nach unseren Principien genauer zu beleuchten, und zu diesem Zwecke Folgendes zu erwägen.

Die nacheinanderfolgenden Quinten sind die einen mehr, die andern weniger beleidigend.

Wenn zwey Quinten zusammentreffen, die von solchen Accorden herstammen, welche keine harmonische Verbindung haben (§. 38, 42, 47, 49), oder in welchen die ordnungsmässige Folge verfehlt ist, (§. 41) diese sind sehr verbothen; z. B.



Kwinty pod (u) są zakazane, bo ich akordy pod (w) związku harmonicznego niemają. Tożsamo kwinty pod (x) są zakazane, bo ich akordy pod (y) z porządku kolejnego uchybiają (bo (§. 41) kwartakord nie może stać po kwintakordzie, jak tu stoi).

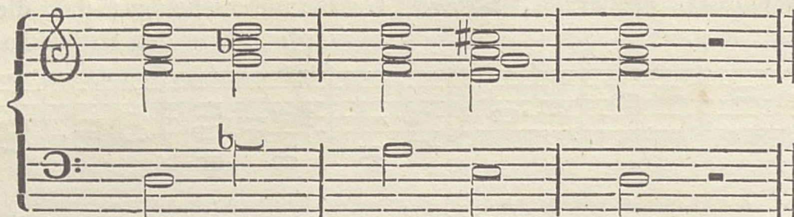
Jeżeli dwie kwinty po sobie następujące ztakich pochodzą akordów, które harmoniczny związek mają, albo im też według reguł modulacyi obok siebie stać wolno, tylko takowe z przyczyny złéj rezolucyi ucho rażą, takie są mniéj zakazane; n. p.

Die Quinten bey (u) sind verbothen, weil ihre Accorde bey (w) keine harmonische Verbindung haben. Ingleichen die Quinten bey (x) sind verbothen, weil ihre Accorde bey (y) ihre Rangordnung verfehlen (weil nach dem §. 41 der Quartaccord nach dem Quintaccorde nicht stehen darf).

Wenn zwey nacheinander folgende Quinten von solchen Accorden herstammen, die zwar eine harmonische Verbindung haben, oder nach den Regeln der Modulation nebeneinander stehen können, aber nur wegen der fehlerhaften Auflösung das Ohr beleidigen, solche sind weniger verbothen; z. B.
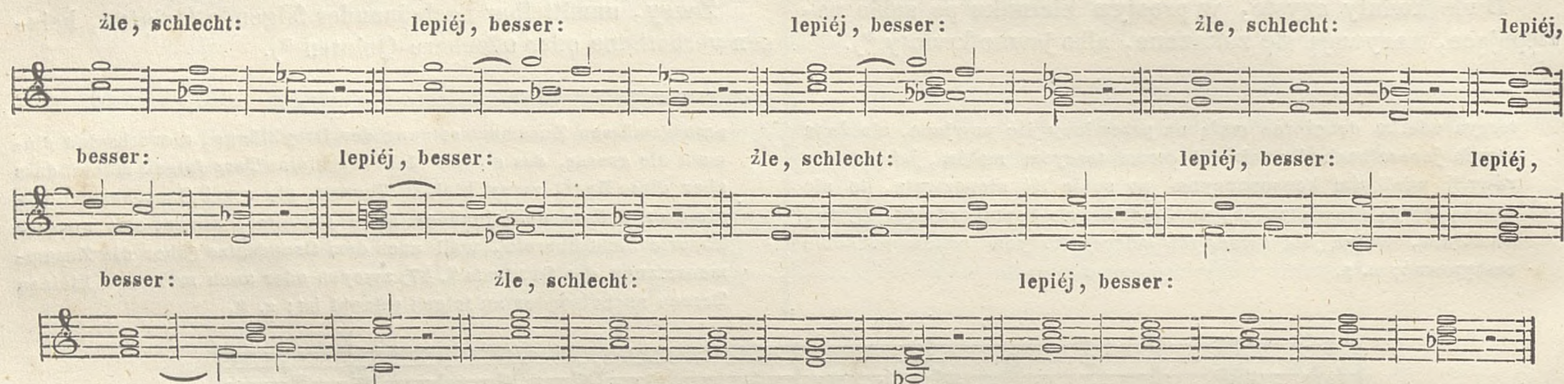
VII. Reguła. Dwie oktawy czyste w prostym kierunku, po sobie następować niemogą; n. p.

VII. Regel. Zwey reine Octaven dürfen nicht unmittelbar nacheinander folgen; z. B.



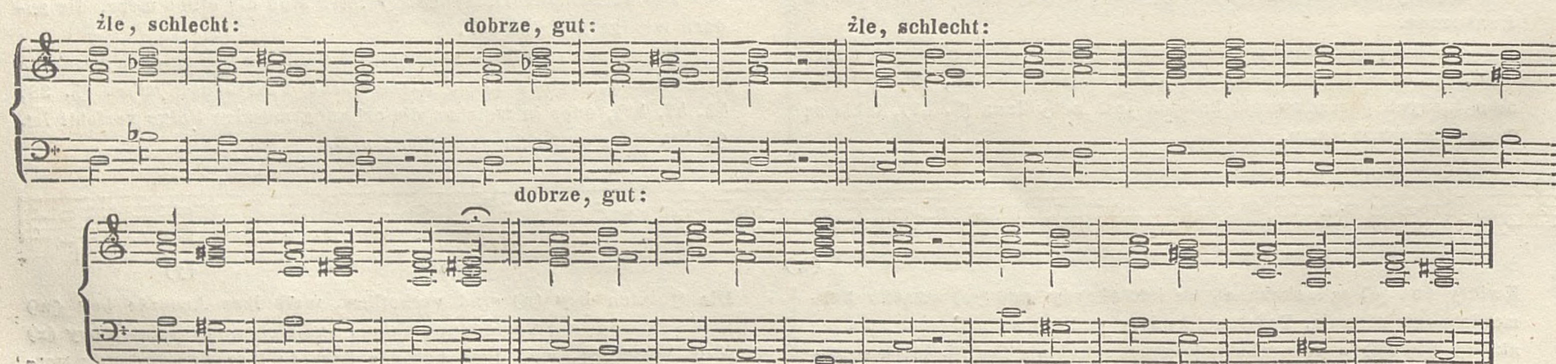
Dwie czyste oktawy po sobie następujące, nazywają się jawne, zakazane, czyli rażące oktawy *).

Zwey nacheinander folgende Octaven werden offenbare verbothene, oder beleidigende Octaven genannt *).



*) Ponieważ jeneralbasiści wtéj mierze zaspokajającego objaśnienia nieudzielają, a nawet z ich szkoły objaśnić niemogą, kiedy i jakim sposobem rażące jawne oktawy wyniknąć mogą, przeto tę rzecz znaszéj teoryi łatwo wyrozumiéć można sposobem następującym. Przez rażące zakazane oktawy nierozumiémy tu jakieś całe melodye nóta wnótę oktawnie śpiéwane lub grane, lecz harmoniczne składy, wktórych siła oktawna siłę harmoniczną przemaga, to jest gdy w akordach te tony są oktawami wzmocnione które się oktawnie podwajać niepowinny, wiémy bowiem (§. 60) że tylko bazy akordów podwajać wolno, jeżeli więc przeciwko téj regule oprócz bazów, które kolwiek insze tony oktawnie są podwojone, ztąd wynikną rażace oktawy, co z następującego przykładu wyrozumiéć można.

*) Da die Lehrer des Generalbasses in dieser Beziehung keine genügende Erklärung geben, und auch nach ihren Grundsätzen anzugeben nicht im Stande sind, wann und auf welche Art beleidigende offene Octaven entstehen können, so wollen wir diesen Gegenstand, nach unserer Theorie und zwar auf folgende Weise einleuchtend zu machen suchen. Unter beleidigenden verbothenen Octaven verstehen wir hier nicht etwa ganze Melodien, welche von Note zu Note in Octaven gesungen oder gespielt werden, sondern harmonische Sätze, in welchen die Stärke der Octaven die Stärke der Harmonie überwiegt, d. h. wenn in den Accorden jene Töne durch Octaven verstärkt werden; welche zu verdoppeln nicht gestattet ist, denn wir wissen, dass nach (§. 60) bloss die Grundtöne der Accorde verdoppelt werden dürfen, wenn daher gegen diese Regel ausser den Grundtönen der Accorde auch noch andere Töne derselben in der Octave verdoppelt werden, so entstehen daraus beleidigende Octaven, wie aus dem nachstehenden Beyspiele zu ersehen ist.

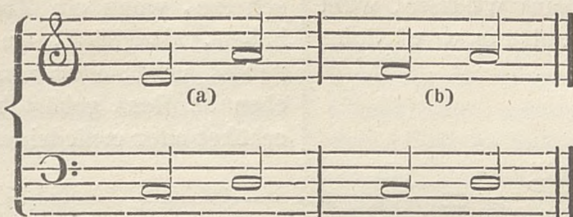


W obsadnéj harmonii albo wsztukach Fortepijanowych na 4 ręce takowéj przewagi oktawnéj mało znać, ale wskładach harmonicznych czystych trzy lub cztérogłosowych, gdzie harmonia w ścisłéj równowadze utrzymować się powinna, tam najmniejsza oktawna przewaga razi, o czém w następującéj części mówić się będzie.

In der besetzten Harmonie oder in Tonstücken für das Pianoforte zu 4 Händen wird dieses Übergewicht der Octaven weniger bemerkt, allein in reinen, drey- oder vierstimmigen harmonischen Sätzen, wo die Harmonie ein strenges Gleichgewicht beobachten soll, beleidigt jedes, auch noch so geringe Übergewicht der Octave, wovon im folgenden Theile die Rede seyn wird.

VIII. Reguła. W składzie harmonicznym trzeba unikać ukrytych kwint, te wynikają, gdy od jednego interwallu, który nie jest kwintą, zmierza się, in motu recto do wyraźnéj kwinty; n. p.

VIII. Regel. Im harmonischen Satze sollen verdeckte Quinten vermieden werden. Verdeckte Quinten kommen zum Vorschein, wenn man von einem Intervalle, welches keine Quinte ist, in gerader Bewegung zu einer deutlichen Quinte fortschreitet; z. B.
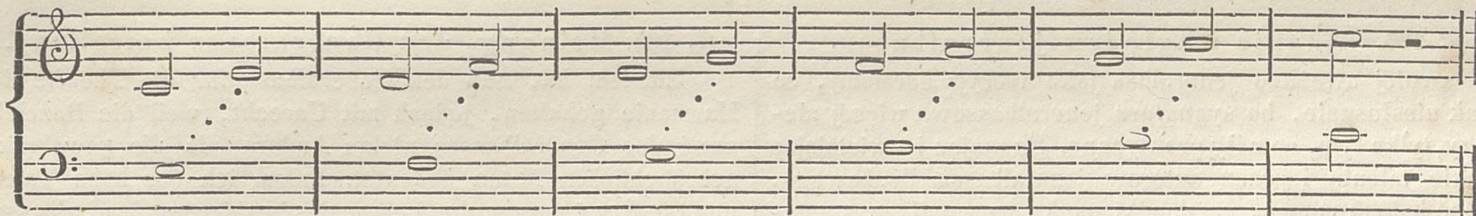


Pod znakiem (a) (b) są ukryte kwinty *).

IX. Reguła. W składzie harmonicznym trzeba unikać zakazanych ukrytych oktaw, które wynikają, gdy ton piérwszego z tonem drugiego akordu oktawę składa; n. p. **)

Unter (a), (b) sind verdeckte Quinten *).

IX. Regel. Im harmonischen Satze sollen verbothene verdeckte Octaven vermieden werden, diese Octaven entstehen, wenn der Ton des ersten Accordes mit dem Tone des zweyten eine Octave bildet; z. B. **)



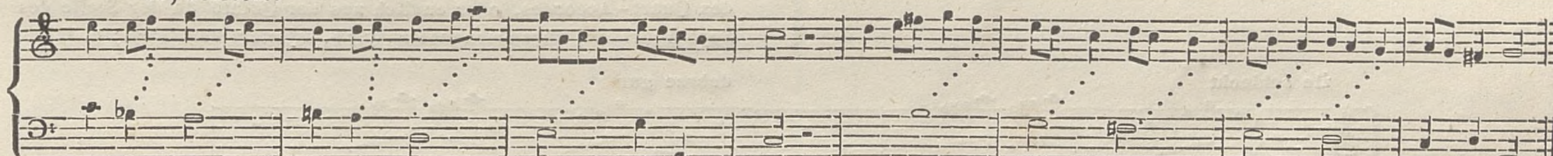
*) Ukryte zakazane kwinty nieztąd pochodzą (jak mówią jeneralbasiści) gdy od jednego interwallu, który nie jest kwintą, idzie się in motu recta do wyraźnéj kwinty, lecz takowe wynikają, kiedy nóta melodyi mocno w słuch w padająca, tak się zbassową nótą spotyka, że się znich kwinta obca (z akordów obcéj tonacyi pochodząca) składa.

Ukryte zakazane kwinty nietyle rażą wkilkogłosowéj harmonii ile w dwugłosie, dla tego ich téż tu w dwugłosie okazuję.

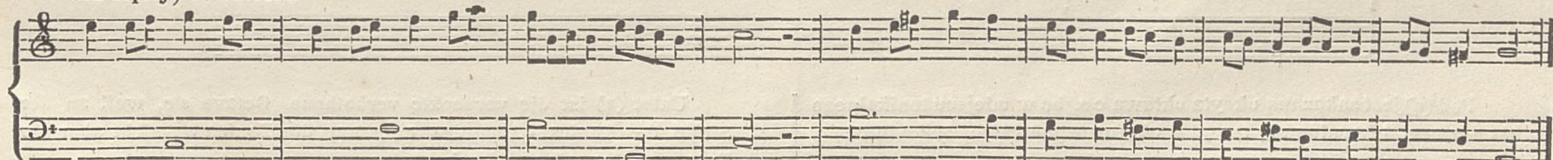
*) Die verdeckten verbothenen Quinten entstehen nicht, wenn man (wie die Generalbasslehrer sagen) von einem Intervalle, welches keine Quinte ist, in gerader Bewegung zu einer deutlichen Quinte fortschreitet, sondern wenn eine das Gehör stark berührende Note der Melodie mit einer Bassnote so zusammentrifft, dass daraus eine fremde Quinte (aus den Accorden der fremden Tonart) hervorgehet.

Verbothene verdeckte Quinten geben weniger in einer vielstimmigen Harmonie als in einem zweystimmigen Satze einen Missklang, wie es im nachstehenden Duette zu ersehen ist.

źle, schlecht:

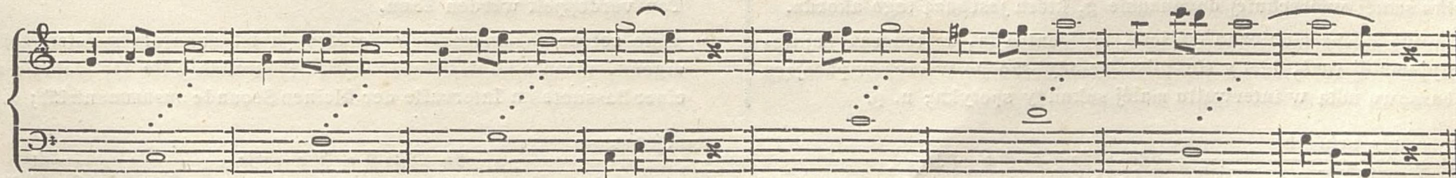


tak lepiéj, so besser:



Kiedy zaś nóta melodyi mocno wsłuch w padająca, tak się z bassową nótą spotyka, iż się tam kwinty swojskie (z akordów właściwéj tonacyi pochodzące) składają, takie nie są ukryte zakazane; n. p.

Wenn aber eine starkwirkende Note der Melodie mit einer Bassnote so zusammentrifft, dass daraus die eigene, aus dem Accorde der eigenthümlichen Tonart herstammende Quinte zum Vorschein kommt, so ist solche nicht verbothen; z. B.
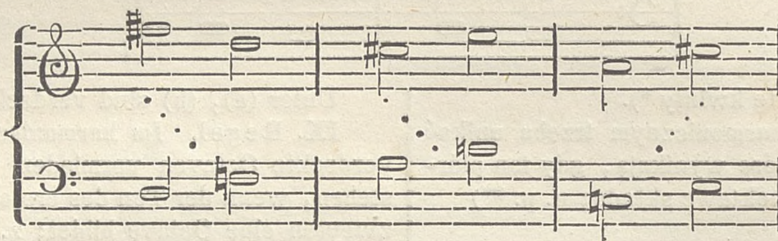


**) Ta reguła podług naszéj teoryi tak się objaśnia: kiedy nóta melodyi mocno w słuch wpadaiąca tak się z bassową nótą spotyka, że się znich obca oktawa składa, wtenczas jest ukryta zakazana oktawa; mówię

**) Diese Regel wird nach unserer Theorie so erläutert: Wenn eine das Gehör stark berührende Note der Melodie mit einer Bassnote so zusammentrifft, dass daraus eine fremde Octave hervorgeht, so nennt

X. Reguła. W ułożeniu harmonij trzeba się wystrzégać spotkania dwóch nót dysharmonicznych, które muzycy, relatio non harmonica, mi contra fa, fausse relation, nazywają. Takowe wynika, kiedy jaki ton w wiolinie dopiéro słyszany, natychmiast odzywa się o pułtonu podniesiony w bassie, albo téż przeciwnie, gdy jaki ton dopiéro słyszany w bassie, wnet odzywa się o pułtonu podniesiony lub zniżony w wiolinie; n. p. *)

X. Regel. In einem harmonischen Satze muss man sich vor dem Zusammentreffen zweyer disharmonischen Noten hüthen, welche die Componisten *relatio non harmonica, mi contra fa*, Querstände, *fausse relation* nennen. Ein solches Zusammentreffen der disharmonischen Töne kommt zum Vorscheine, wenn ein Ton, den wir so eben im Violin gehört haben, alsogleich, um einen halben Ton erhöhet, im Basse gehört wird; oder umgekehrt, wenn ein Ton, den wir so eben im Bass gehört haben, alsbald, um einen halben Ton erhöhet oder erniedriget, im Violin gehört wird; z. B. *)



§. 105. Zdanie względem jeneralbassu.

Dawniéj uważano jeneralbas jako teoryją harmonij, co jednak niesłusznie, bo sygnatura jeneralbassowa więcéj nieznaczy, tylko tyle, co nóty praktyczne. Szanując i uwielbiając wysokie talenta i pracę autorów jeneralbassu liczbowego, wyznać jednak muszę, że dopóki nauka harmonij na sygnaturze wspiérać się będzie, zawsze zostanie w zamieszaniu, bo cóż pomoże liczbowanie w wielkiéj budowie harmonij bez teoryj i filozoficznego badania. Liczbowanie jest wynalazkiem średnich wieków dla oznaczenia akordów. Dopóki kompozycyje muzykalne były tak proste, że się ich baza z dwóch lub

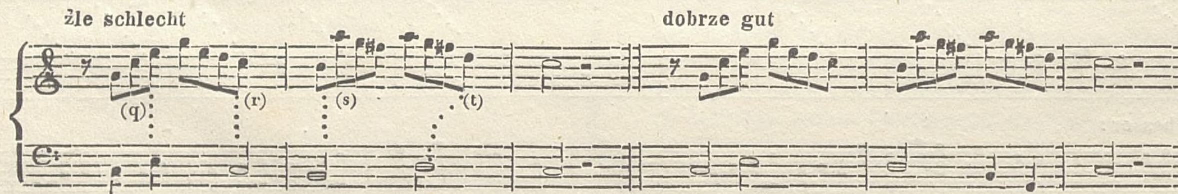
§. 105. Meinung, den Generalbass betreffend.

Ehedem hat man den Generalbass für die Theorie der Harmonie gehalten, jedoch mit Unrecht, weil die Bezeichnung des Generalbasses nichts Anders als die gewöhnlich gebräuchlichen Noten bedeutet. Indem ich das hohe Talent und die Bemühungen der Lehrer des bezifferten Generalbasses anerkenne und ehre, kann ich doch nicht umhin, zu behaupten, dass, so lange man die Lehre von der Harmonie auf die Bezeichnung stützt, solche immer verwickelt bleiben wird; denn was nützt die Bezifferung in dem grossen Baue der Harmonie, wenn man das Wesen derselben theoretisch nicht

---

tu obca oktawa, bo swojska, która się składa z toniką w miejscu tonikalnego akordu, albo z kwarty w miejscu kwartakordu, albo z kwinty w miejscu septakordu, nie jest zakazana; n. p.

man diese eine verdeckte verbothene Octave; ich sage hier eine fremde Octave, denn die eigene Octave, welche aus der Tonica an der Stelle des Tonical-Accordes, oder aus der Quart, an der Stelle des Quart-Accordes, oder endlich aus der Quinte an der Stelle des Sept-Accordes, zusammengesetzt wird, ist nicht verbothen; z. B.



Pod (q) jest zakazana ukryta oktawa e e, bo w miejscu tonikalnego akordu ceg, niewolno się tercyi e oktawnie podwajać, tylko tonice c.
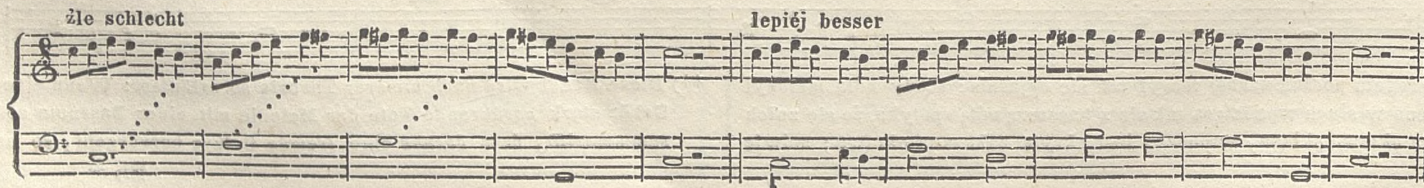
Pod (r) jest ukryta oktawa c c, ale nie zakazana, bo tu jest miejsce tonikalnego akordu ceg, wktórém tonice c, wolno się oktawnie podwoić. Pod (s) (t) są obce ukryte oktawy h h — d d, bo się tym tonom w miejscu septakordu g h d f niewolno oktawnie podwajać, tylko saméj wiérzchniej dominansie g, która jest bazą tego akordu.

Unter (q) ist die verdeckte verbothene Octave e e, weil an der Stelle des Tonical-Accordes c e g nur die Tonica c, nicht aber die Terz e verdoppelt werden kann.

Unter (r) ist eine verdeckte aber nicht verbothene Octave, weil hier an der Stelle des Tonical-Accordes c e g die Tonica c verdoppelt werden kann. Unter (s) (t) sind verdeckte fremde Octaven h h — d d, weil auf der Stelle des Septaccordes g h d f, ausser der Basis g, kein Ton verdoppelt werden kann.

*) Takowe dysharmoniczne zejście, mi contra fa, w tenczas najnieprzyjemniéj razi, kiedy się nóta melodyi mocno wsłuch w padająca z bassową nótą w interwallu małéj sekundy spotyka; n. p.

*) Eine solche *Disharmonie mi contra fa* ist dann am meisten beleidigend, wenn eine das Gehör stark berührende Note der Melodie mit einer Bassnote im Intervalle der kleinen Secunde zusammentrifft; z. B.



trzech akordów składała, do póty liczbowe obznaczenie dla uniknienia pisania, raz wraz tych samych akordów mogło być użyteczne, gdy zaś teraźniejsze sztuki harmoniczne daleko w większéj znajdują się komplikacyj, szkoda jest pracy harmonistów, którzy już nie dla załatwienia wygrania akordów, ale raczéj dla okazania swéj wysokiéj w téj nauce erudycyj, najzawilsze harmonie, dyssonancyje, a nawet i fugi liczbami obznaczać usiłują. Dziwić się trzeba, że się harmoniści téj dawnéj pedanteryj dotąd trzymają, upatrując w niéj jakiéś załatwienie harmonij, która owszem utrudza tę sztukę.

erkannt, und philosophisch nicht erforscht hat? Die Bezifferung ist eine Erfindung des Mittelalters zur Bezeichnung der Accorde. So lange musikalische Compositionen so einfach waren, dass ihre Grundharmonie aus zwey oder drey Accorden bestand, so lange konnte auch zur Vermeidung des Schreibens der sich immer wiederhohlenden Accorde die Bezeichnung mit Ziffern von Nutzen seyn; da aber heutzutage musikalische Werke sich zu einer bey weitem grösseren Complication erhoben haben, so sind wohl Componisten um ihre Arbeit zu bedauern, die nicht in der Absicht, das Spielen der Accorde zu erleichtern, sondern um nur ihre tiefen Kenntnisse in dieser Lehre zu zeigen, die verwickeltste Harmonie, Dissonanzen, Fugen sogar mit Ziffern zu bezeichnen sich bemühen. Es ist zu verwundern, dass Harmonielehrer noch immer bey dieser veralteten Pedanterie bleiben, und in derselben, wo doch nur Verwirrung herrscht, ein grosses Mysterium zu finden glauben.

Jakże może, proszę, nauczyciel jeneralbassu sztuki, wygrania liczbowego nauczyć, jeżeli ani porządku akordów, ani ich właściwéj budowy, ani ich rezolucyj, ani związku, ani sposobów modulacyj teoretycznie nieobjaśni wprzód, i na samych tylko praktycznych wnioskach bez podania przyczyny prawdziwéj, poprzestaje, cóż takowe wnioski w milionowych kombinacyjach tonów pomogą? Wszak widzieliśmy, że akordy nie nótami, ale właściwą budową i stanowiskiem swojém od siebie się różnią. Któż potrafi samą zamieszaną denominacyją liczbową wszystkie akordy nazwać, odróżnić i ich działalności wyjaśnić? Uczeń zamiast czerpania nauki ze źródła czystego, nad regułami obznaczenia liczbowego czas trwoni, albo znudoty całą naukę zarzuca, albo na niektórych formułach praktycznych poprzestawszy, chlubi się iż jeneralbas umié. Słuszne przeto jest harmonistów życzenie, aby ten staroświecki sposób liczbowania nót bassowych był zaniechany, a zamiast liczbów, baza harmoniczna na organ tak była nótami napisana, jak grana być powinna, którą każdy umiejący nóty czytać, przynależycie grać będzie, chociaż sobie nad nudnémi jeneralbassu regułami głowy nie nasuszył.

Wie wird wohl ein Lehrer des Generalbasses im Stande seyn, seinen Schülern die Kunst, nach Ziffern zu spielen, beyzubringen, ohne ihnen die Anordnung der Accorde und ihren eigenthümlichen Bau, noch ihre Auflösung, Verbindung und Modulationen vorerst theoretisch dargestellt und erklärt zu haben? Wer wird wohl im Stande seyn, in die verworrene Zifferbenennung Licht zu bringen, alle Accorde mit Nahmen zu bezeichnen, zu unterscheiden, und ihre besondere Wirksamkeit zu beleuchten? Der Schüler wird, statt gründliche Belehrung zu schöpfen, über den unhaltbaren Regeln der Zifferbezeichnung seine Zeit verlieren, und entweder aus Überdruss die ganze Lehre verwerfen, oder mit einigen unstatthaften praktischen Formeln sich begnügen, und sich dann mit Kenntniss des Generalbasses brüsten. Billig wünschen daher Harmonielehrer, dass diese veraltete Art, Bassnoten zu beziffern, verworfen, und statt der Ziffern die Grundharmonie für die Orgel mit Noten so geschrieben werde, wie sie gespielt werden soll, die dann Jeder, der Noten lesen kann, auch zu spielen verstehen wird, ohne sich viel mit der Erlernung der trockenen Generalbassregeln geplagt zu haben.

Takowego bazy harmonicznéj wyrażenia sama wymaga słuszność, bo jeżeli kompozytor mając do obznaczenia liczbowego dosyć czasu, sam się namozoli, niźli nóty obznaczy, jakże może od obcego harmonisty żądać, aby w nagłém wykonaniu w myśl jego od razu trafił, i gniewa się, że organista nieoswoiwszy się z wymyślną harmoniją autora, z oznaczonych liczbów zupełnie co inszego utworzy. Gdyby zaś kompozytor bazę harmoniczną wypisał nótami, tak jak się grać ma, słyszał by z ukontentowaniem, że każdy harmonista jego grający dzieło, ani w interwallach fałszu, ani jawnych, ani ukrytych niepopełnił kwint i oktaw.

Das Begehren, die Grundharmonie mit Noten auszudrücken, kann auch nur billig genannt werden; denn wenn der Componist, der doch Zeit genug hat, die Noten mit Ziffern zu bezeichnen, bey dieser Arbeit keine geringe Mühe findet, wie kann er dann begehren, dass ein anderer Harmonist, unvorbereitet, beym Vortrage seine Gedanken erfasse, — oder ungehalten werden, wenn der Orgelspieler nicht in seine gedachte Harmonie dringt, und aus seiner Bezifferung etwas ganz Fremdartiges schafft. Wenn hingegen der Componist die Grundharmonie in Noten, so wie sie gespielt werden soll, ausdrücken würde, so hätte er das Vergnügen, zu bemerken, dass beym Vortrage seines Werkes durch jemand Andern weder falsche Intervalle, noch offene oder verdeckte Quinten und Octaven genommen werden.

Powiedzą może liczbowego jeneralbassu stronnicy (których wszakże w tych czasach niewiele), że kompozytorowie niemogą sobie zadawać tyle pracy, aby harmoniczny bas nótami wypisywali. Takowy wniosek nieuchodzi, wszak kompozytorowie różne sztuki na fortepian, skrzypce, i insze in-

Es werden vielleicht die Vertheidiger des bezifferten Generalbasses (die jedoch heutzutage selten sind) geltend machen wollen: die Componisten hätten nicht so viel Zeit und Arbeit zu verschwenden, um die Grundharmonie vollständig mit Noten auszuschreiben. Ein solcher Einwurf aber ist nicht

strumenta, układając w przedstawieniu swych sztuk, nieunikają pracy, i owszem jak najtroskliwiéj wszystkie nóty, gdzie potrzeba kréskami, punktami, ligaturami, synkopami, tryllami, i różnémi znakami tak obznaczają, aby grający istotnie w ich myśl trafił, jeżeli więc kompozytorowie w wygraniu melodyj tyle sobie zadają pracy, dla czegożby i bazy harmonicznéj, jak tylko być może, najdokładniéj ułożyć niemieli, dla czegożby mówię, tak ważną partyją, jak jest baza harmoniczna, na los szczęścia i na domysł mniéj doskonałych harmonistów podawać mieli, i od nich doskonałego wykonania żądali.

Harmonija, powié ktoś, niedopiéro znakomitych liczy mistrzów, którzy zasadzając się na do tych czasowéj jeneralbassu nauce, sławne wydali dzieła. Nic nad to pewniejszego, ale i to przyznać trzeba, że nie to mechaniczne liczbowanie, ale raczéj wysokie ich talenta, genialne myśli, delikatne czucie, którémi wielcy kompozytorowie od natury obdarzeni byli, zdziałały te arcydzieła.

Niechże się więc muzykalne głowy wydoskonaleniem teoryj muzykalnéj zająć raczą, a nie zważając na dawne przęsądy, z saméj natury to wielkie dzieło wyjaśniają i doskonalą.

statthaft; sehen wir doch, dass Componisten für das Pianoforte, die Violine und andere Instrumente bey Setzung ihres Werkes keine Mühe scheuen, im Gegentheile alle Noten, wo es nöthig ist, mit Strichen, Puncten, Bindungs- und Syncopirungs-Zeichen, Trillern, Vorschlägen u. dgl. auf das sorgfältigste versehen, damit ja der Spielende richtig und genau ihre Gedanken treffe. Wenn also die Componisten sich so viel Mühe geben, die Melodie genau auszudrücken, warum sollten sie nicht auch die Grundharmonie auf das vollständigste setzen wollen, warum sollten sie eine so wichtige Parthie des Tonstückes, als es die Grundharmonie ist, aufs Gerathewohl dem blossen Errathen weniger unterrichteten Harmonisten anheimstellen, und von denselben einen vollkommenen Vortrag ihrer Compositionen verlangen?

Es könnte vielleicht Jemand sagen: die Harmonie zählte von je her ausgezeichnete Meister, welche in der bisherigen Schule des Generalbasses gelehrte vortreffliche Werke geschaffen haben. Nichts ist gewisser als dieses; allein man muss auch gestehen, dass diese Meisterwerke nicht aus der Kenntniss der mechanischen Bezifferung, sondern aus ihrem hohen Talente, ihrer genialen Erfindungsgabe und dem feinen und richtigen Gefühle, womit die Natur grosse Tonsetzer begabt hat, hervorgegangen sind.

Mögen daher hiezu berufene Männer die Theorie der Musik vervollkommnen, und diesen so wichtigen Gegenstand in seiner Wesenheit erforschen und beleuchten!

Część czwarta.

O Kontrapunkcyi harmonicznéj.

Wstęp.

Dawnémi czasy oznaczano melodyje grubémi punktami na linijach, a pod ich rzędami również takiémi punktami dopisywano głosy harmoniczne; takową punktacyją nazywano kontrapunkt, ztąd po dziś dzień sztukę złożenia kilku głosów harmonicznych w jednę całość, nazywamy kontrapunkt. — Kontrapunkt jest różny: pojedyńczy, podwójny, potrójny, poczwórny. Pojedyńczy kontrapunkt jest sztuka przyozdobienia podanéj melodyj harmonicznémi głosami. Kiedy do dwóch melodyj wraz harmonizujących, sztucznie dodajemy głosy, takowy nazywa się kontrapunkt podwójny. Potrójny kontrapunkt jest, w którym trzy, poczwórny, w którym cztéry wraz harmonizujące melodyje dobranémi przyozdabiają się głosami.

W téj więc części o wymienionych kontrapunktach piérwéj, a potém o imitacyjach, i fugach, mówić będę.

Rozdział piérwszy.

O Kontrapunkcie poiedyńczym.

§. 106. Co jest kontrapunkt pojedyńczy?

Kontrapunkt pojedyńczy jest sztuka, ułożenia akompaniamentu, to jest towarzyszenia harmonicznego do podanéj melodyj, czyli jest przyozdobienie melodyj przez dodane głosy. Do ułożenia kontrapunktu trzeba najprzód dójść, jaka harmonija w podanéj zawiéra się melodyj, to jest wynaleść jéj bazę harmoniczną, potém trzeba wymiarkować jéj charakter, formę, zarysy, frazy, peryjody. Wynaleziona baza harmoniczna jest materyjałem, z którego stosownie do formy i charakteru melodyj różnokształtny wyprowadzić można kontrapunkt. — Ztąd gdy wynalezioną bazę harmoniczną stosownie do formy i charakteru melodyj obrabiamy, różny jéj nadając kształt, to działanie jest właściwie utworzenie kontrapunktu pojedyńczego. Zobaczmy to praktycznie, połóżmy n. p. następującą melodyją i wynajdziemy jéj bazę harmoniczną, co wypadnie tak:

Vierter Theil.

Von dem harmonischen Contrapuncte.

Eingang.

Ehedem pflegte man die Melodie mit stärkeren Puncten auf Linien, und unter diesen die zur Melodie gehörigen harmonischen Stimmen mit ähnlichen Puncten zu schreiben; eine solche Bezeichnung mit Puncten nannte man den Contrapunct, woher auch wir die Kunst, mehrere harmonische Stimmen zu einem Ganzen zu verbinden, den Contrapunct nennen. Man unterscheidet einen einfachen, doppelten, dreyfachen und vierfachen Contrapunct. Der einfache Contrapunct ist die Kunst, eine gegebene Melodie mit harmonischen Stimmen zu verschönern. Wenn wir zu zwey harmonirenden Melodien kunstgemäss gewählte Stimmen setzen, so nennt man dieses den doppelten Contrapunct. Einen dreyfachen Contrapunct nennen wir, in welchem drey, einen vierfachen, in welchem vier, zusammen harmonirende Melodien durch passende hinzugesetzte Stimmen verschönert werden.

In diesem Theile werden wir von den eben erwähnten Contrapuncten, dann aber von der Nachahmung, den Canonen und den Fugen sprechen.
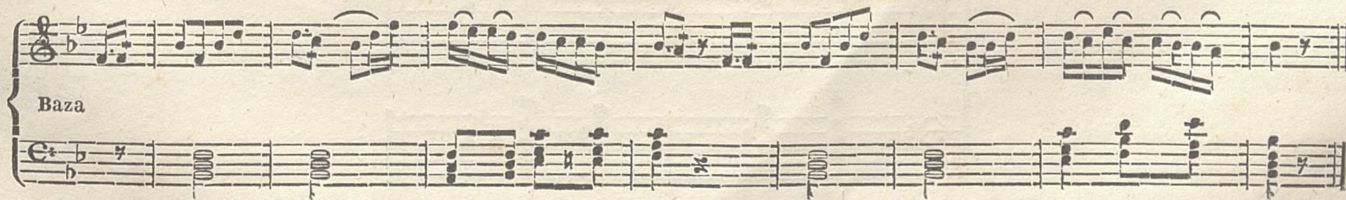
Erster Abschnitt.

Von dem einfachen Contrapuncte.

§. 106. Was ist der einfache Contrapunct?
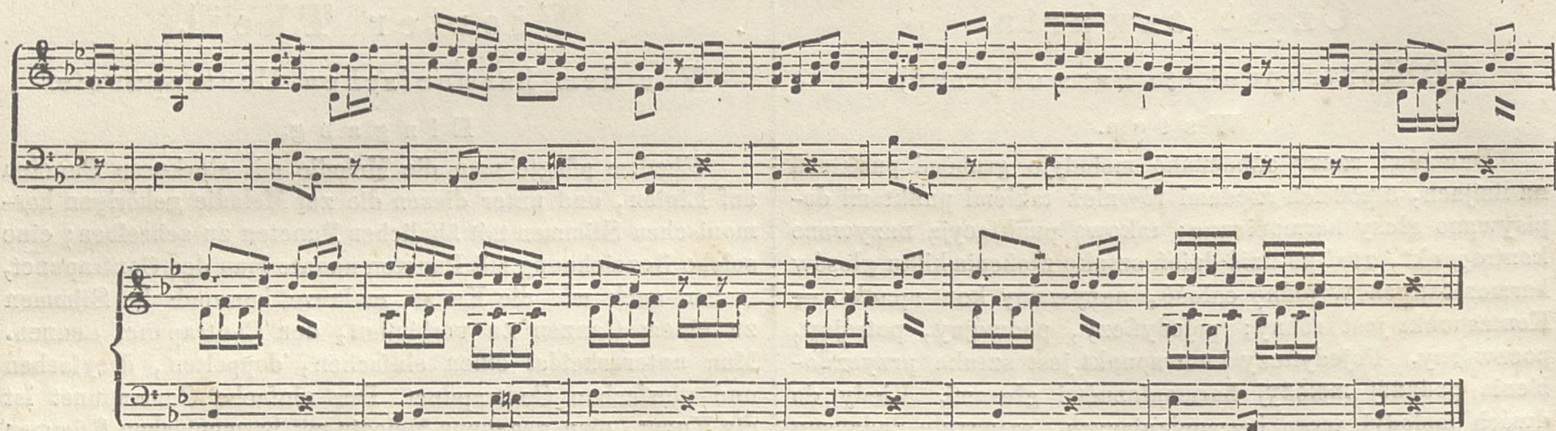
Der einfache Contrapunct ist die Kunst, zu einer gegebenen Melodie eine harmonische Begleitung zu setzen, oder dieselbe durch zweckmässig hinzugesetzte Stimmen zu verschönern. Um einen Contrapunct setzen zu können, muss man zuerst die in einer gegebenen Melodie enthaltene Harmonie, oder ihre harmonische Basis (Grundharmonie) erforschen, und sodann den Charakter, die Form, die Phrasen und Perioden derselben wohl erkennen und unterscheiden. Die gefundene Grundharmonie ist der Stoff, aus welchem der dem Charakter und der Form entsprechende Contrapunct entwickelt wird. Wenn wir die gefundene Grundharmonie der Form und dem Character der Melodie entsprechend behandeln, und ihr verschiedene Gestalten geben, so ist dieses Verfahren die eigentliche Bildung des einfachen Contrapunctes.

Wir wollen dieses in einem Beyspiele sehen, und die Grundharmonie nachstehender Melodie suchen; diese wird seyn:



Gdy tę bazę stósownie do charakteru melodyj, (który jest łagodny), w różne ułożémy formy, wynikną rozmaite akompaniamenta według gustu kompozytora; n. p.

Wenn man die Harmonie, dem anmuthigen Character der Melodie entsprechend, in verschiedenen Formen ausdrückt, so kommen nach dem individuellen Geschmacke des Componisten verschiedene Begleitungen zum Vorscheine; z. B.



Tym więc i podobnym sposobem na stopie bazy wynalezionéj, różne akompaniamenta utworzyć się dadzą. Kto z podanéj bazy różne melodyje wyprowadzić umié, ten téż i akompaniamenta różne z nich ułożyć potrafi.

Auf diese und ähnliche Weise lassen sich aus der gefundenen Grundharmonie verschiedenartige Begleitungen entwickeln, und es wird ein Jeder, der aus einer gegebenen Grundharmonie Melodien zu entwickeln versteht, auch mannigfache Begleitungen zu setzen wissen.

§. 107. Jakie własności kontrapunkt pojedyńczy miéć powinien?
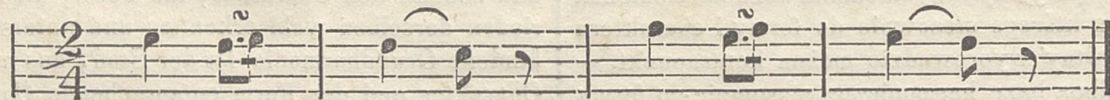
Kontrapunkt taki jest najlepszy, który melodyj charakter i wdzięki żywiéj przedstawia, jeżeli melodyja jest wesoła, także téż i kontrapunkt żywiéj działać powinien, jeżeli melodyja jest smutna, także też i kontrapunkt do jéj posępności stósować się musi, jeżeli melodyja sama (solo) odznaczać się chce, kontrapunkt jéj z wielką skromnością służyć powinien, kiedy melodyja mocno działać chce, wtenczas i kontrapunkt silnie jéj dopomagać musi.

Kontrapunkt, niedokładność i słabość melodyj pokrywać powinien. Czasem melodyja jest mdła, niewyrozumiała, albo się na te tony zaczyna, na które się zaczynać niepowinna, albo w niéj kadencyje są uchybione, tę niedokładność kontrapunkt naprawić powinien. Połóżmy n. p. następującą melodyją:

§. 107. Welche Eigenschaften muss der einfache Contrapunct haben?

Der Contrapunct muss überhaupt dem Charakter und der Form der Melodie entsprechen; ist die Melodie heiter, so nimmt auch der Contrapunct einen lebhafteren Charakter an; ist sie schwermüthig, so stimmt er in ihre Schwermuth ein; will die Melodie sich hervorheben, so leiste ihr der Contrapunct bescheiden seine Dienste; strebt die Melodie nach starkem Effecte, so leihe ihr hiezu der Contrapunct seine Kraft.
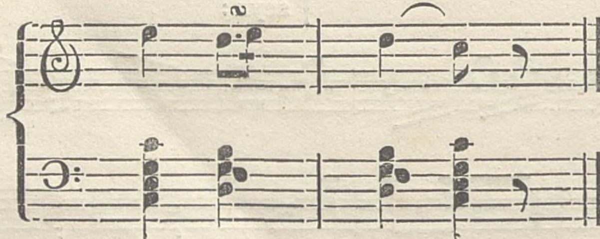
Es ist die Pflicht des Contrapunctes, die Ausdrucklosigkeit und Schwäche der Melodie zu bergen; denn nicht selten geschieht es, dass die Melodie nicht mit den Tönen beginnt, mit denen sie beginnen sollte, oder dass sie fehlerhafte Cadenzen hat; diese Fehler hat der Contrapunct zu berichtigen. Zum Beyspiele diene nachstehende Melodie:



Tu w drugim takcie jest kadencyja cała, gdzie cała być niepowinna, bo zarysy na całą kadencyją się nie kończą, gdybyśmy przeto i w harmonij całą kadencyją położyli, tak byłoby źle; n. p.

Wir sehen hier im zweyten Tacte eine vollständige Cadenz, wo eine solche nicht stehen sollte, weil Phrasen mit einer vollständigen Cadenz nicht geschlossen werden, und es wäre gefehlt, wenn wir auch in der Harmonie eine vollständige Cadenz setzen wollten; z. B.

Źle schlecht.
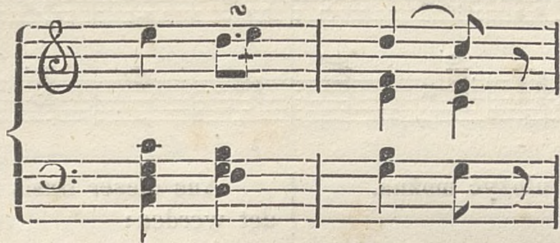


A zatym potrzeba, aby tu w tém miejscu harmonija wyrażała pułkadencyją.

Powiedzieliśmy wyżéj (§. 61), że cała kadencyja przeistacza się w pułkadencyją troistym sposobem: najprzód, kiedy tonikalny akord otrzymuje kwintę na spodzie, a zatym ten zarys można by akompaniować tak:
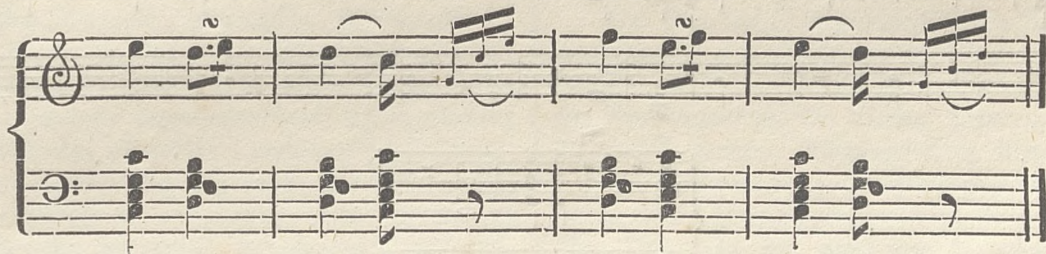
Desshalb ist es unerlässlich, dass die Harmonie an diesem Orte eine halbe Cadenz bilde.

Wir haben oben (§. 61) bemerkt, dass eine ganze Cadenz auf dreyfache Art in eine halbe Cadenz übergehe; erstens, wenn man unter den Tonical-Accord eine Quinte setzt, wo dann der erwähnte Einschnitt folgende Begleitung erhält:



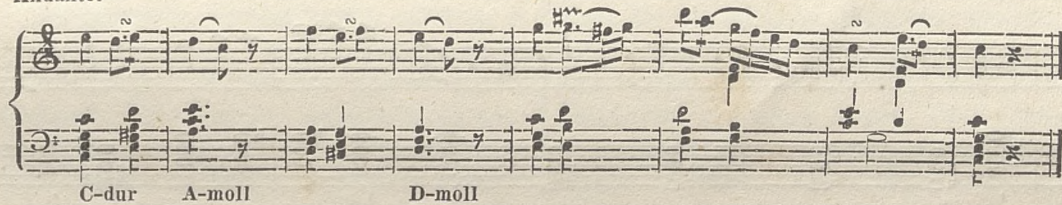
Powtóre, kiedy pauza odcinająca całą kadencyją od następującego zarysu, uzupełniającémi nótami jest zapełnioną, a zatym możnaby ten zarys akompaniować tak:

Zweytens, wenn die Pause, welche die Einschnitte trennt, mit Ergänzungsnoten ausgefüllt wird, wo dann die Einschnitte begleitet werden können, wie folgt:



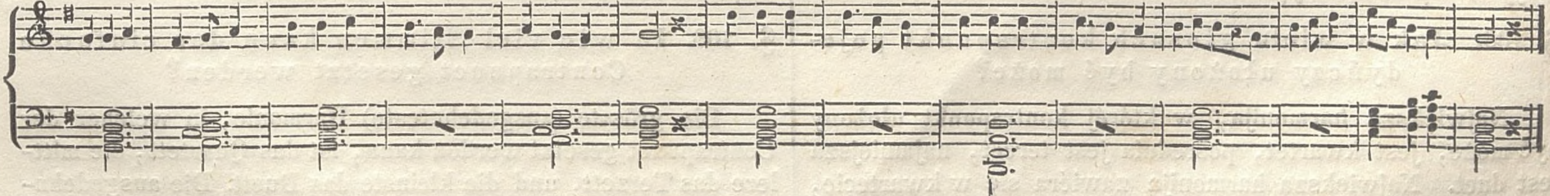
Po trzecie, kiedy wprowadzamy kadencyją obcéj tonacyi, taka bowiem uważa się jako pułkadencyja, a zatym kontrapunkt modulacyjny wypadnie tak:

Drittens, wenn wir die Cadenz einer fremden Tonart zu Hülfe nehmen, diese gilt für eine halbe Cadenz, und der modulirende Contrapunct erhält die Form:



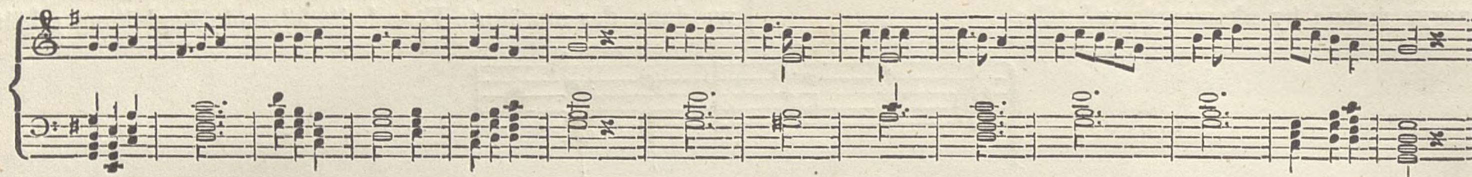
Wydarza się często, że w melodyjach kilka tonów jednakich, albo z jednego akordu pochodzących po sobie następują, gdybyśmy również do nich kilka akordów jednakich dołożyli, ztąd wyniknąłby kontrapunkt rozwlekły i nudny, w takim razie trzeba uważać, gdzieby się najzręczniéj modulacyje przemijające wprowadzić dały. Jak wprowadzenie modulacyi przemijających do piękności kontrapunktu się przyczynia, osobliwie też w powolnych melodyach, tu zaraz zobaczymy. Układajmy n. p. kontrapunkt do melodyi nacyonalnéj angielskiéj: »Boże zbaw króla.« Gdybyśmy jéj bazę ułożyli z dwóch tylko akordów, to jest z tonikalnego i septakordu, harmonija byłaby dobra, ale nudna, gdyżby się też same akordy razwraz powtarzały; n. p.

Nicht selten ist es der Fall, dass in den Melodien mehrere gleiche oder aus Einem Accorde stammende Töne nach einander folgen; wollte man nun zu diesen gleichen Tönen gleiche Accorde setzen, so würde daraus ein ermüdender Contrapunct hervorgehen, in welchem Falle an passenden Stellen übergehende Modulationen schicklich angewendet werden müssen. Wie sehr solche die Schönheit des Contrapunctes, vorzüglich in langsamen Melodien, erhöhen, davon werden wir uns bald überzeugen. Setzen wir z. B. den Contrapunct zu der englischen National-Melodie: God save the king. Wollten wir ihre Grundharmonie (Basis) aus zwey Accorden, dem Tonical- und Sept-Accorde zusammensetzen, so wäre die Harmonie zwar gut, allein ermüdend, weil dieselben Accorde sich fort und fort wiederhohlen würden; z. B.
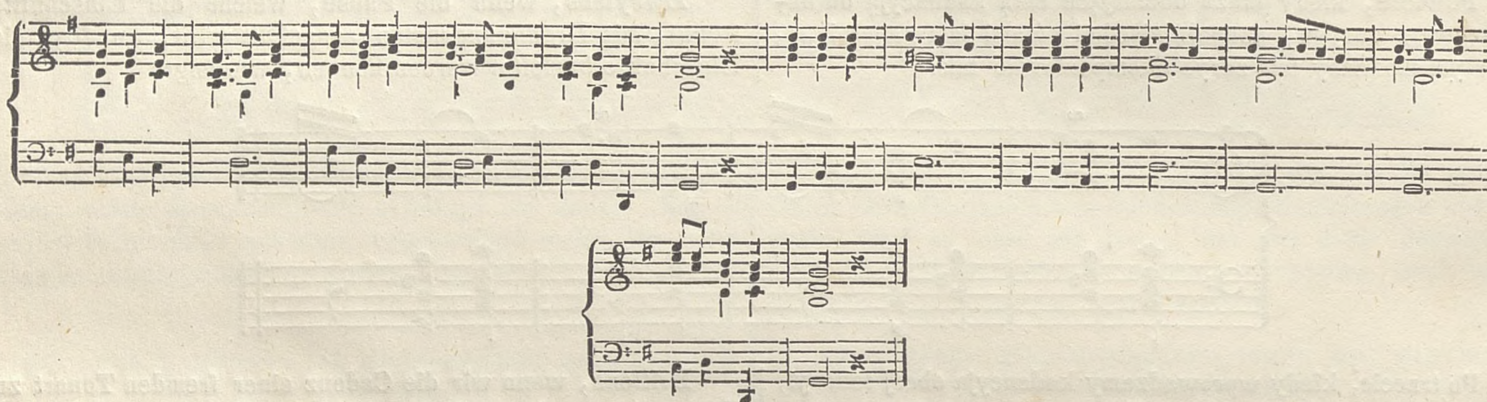


Ponieważ w téj bazie akordy rozwlekłe się powtarzają, przeto najdobrańszy kontrapunkt wyniknąłby nudny, gdyby się temu przez zaprowadzenie modulacyj przemijających niezaradziło, do téj saméj więc melodyj możnaby ułożyć bazę taką:

Da sich die Accorde dieser Basis zu oft wiederhohlen, so müsste auch der bestgewählte Contrapunct ermüdend werden, wenn diesem Übelstande nicht durch eingeführte durchgehende Modulationen abgeholfen würde; es kann daher zu der angeführten Melodie folgende Basis gesetzt werden:



Z téj bazy następujący kontrapunkt ułożyć można.

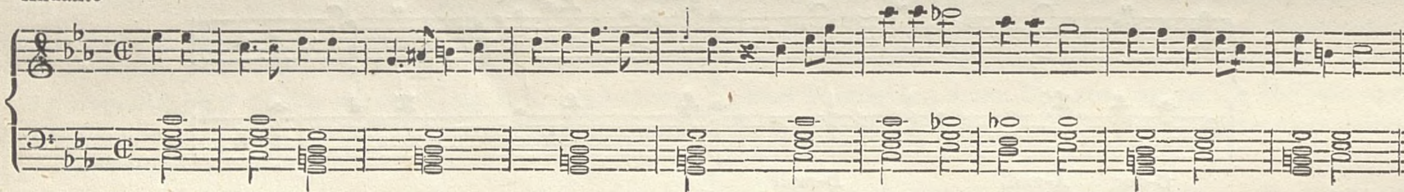
Aus dieser Basis kann nachstehender Contrapunct gebildet werden:



Połóżmy inszą melodyją z bazą prostą.

Setzen wir eine andere Melodie mit einer einfachen Basis:

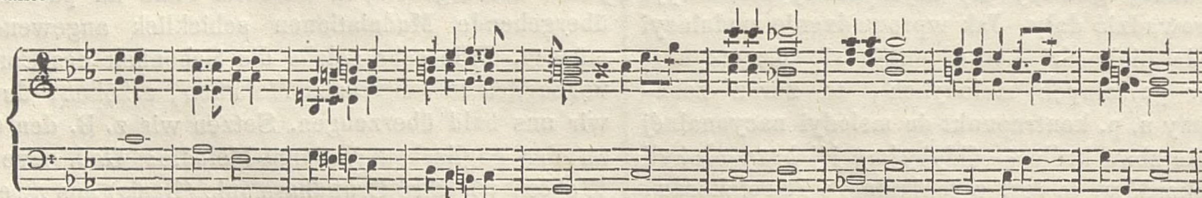
Andante



Akordy w téj bazie są stósownie do nót melodyj dobrze ułożone, ale że się do znudzenia razwraz powtarzają, przeto lepszy kontrapunkt będzie taki:

Die Accorde dieser Basis sind den Noten der Melodie entsprechend gesetzt; da sie aber durch ihre häufige Wiederhohlung lästig werden, so wird folgender Contrapunct zweckmässiger seyn:

Andante



Tym sposobem kontrapunkt modulacyjny słabość melodyj pokrywa, gdy téż same akordy razwraz powtarzane modulacyjnie się odmieniają.

Auf diese und ähnliche Art hebt die Modulation die Wiederhohlung derselben Accorde auf, und der modulirende Contrapunct verdeckt die Schwäche der Melodie.

§. 108. Jak w wielu głosach kontrapunkt pojedyńczy ułożony być może?

Największa harmonija, w któréj kontrapunkt ułożony być może, jest kwartet, pośrednia jest tercet, najmniejsza jest duet. Największa harmonija zawiéra się w kwartecie,

§. 108. In wie viel Stimmen kann der einfache Contrapunct gesetzt werden?

Die grösste (ausgedehnteste) Harmonie, in welcher der Contrapunct gesetzt werden kann, ist das Quartett, die mittlere das Terzett, und die kleinste das Duett. Die ausgedehn-

gdyż akordy pojedyńcze niemają więcéj tonów, tylko najwięcéj po cztéry, a zatym i harmonija niemoże być większa, tylko ze cztérech głosów złożona. Prawda, że są obsadniejsze kompozycyje, jako to: kwintety, sextety, a nawet muzyka dla całéj orkiestry ułożona, jednakowoż w rzeczonych sztukach harmonija większa być niemoże nad czwórgłos, bo dodane różne instrumentalne i wokalne głosy niepomnażają, tylko wzmacniają, lub urozmaicają czwórgłosową harmoniją.

Abyśmy kontrapunkt w różnych głosach poznali, najpiérwéj mówić będziemy o kwartetach, potém o tercetach, potém o duetach, a na końcu o całéj massie orkiestrowéj.

§. 109. O kwartecie.

Kwartet, kwadro, kwatuor, czwórgłos, jest muzykalny utwór na cztéry śpiéwne lub instrumentalne głosy ułożony. Kwartet wokalny układa się zwykle na sopran, alt, tenor, i bass; kwartet skrzypcowy najpowszechniéj bywa ułożony na violino primo, secundo, alt viola, i violoncellę. Kwartety śpiewne w kościołach i teatrach są używane. Kwartet skrzypcowy jest najgłówniejszym w kompozycyj przedmiotem, on bowiem stanowi zupełną harmoniją kontrapunktu pojedyńczego, on jest fundamentem orkiestrowéj muzyki. Kwartet do muzyki orkiestrowéj jest w takim stosunku, jak rysunek wytuszowany do obrazu kolorami ozdobionego. W sztukach kwartetowych, które się dla salonów komponiują, niekoniecznie się wymaga, aby harmonija czwórgłosowa razwraz w pełności swojéj zostawała, można wśród kawałków pełnoharmonicznych czasem tercety, albo duety, albo samę melodyją bez akompaniamentu dać słyszeć. Najłatwiejszy sposób komponowania kwartetów w pojedyńczym kontrapunkcie, jest następujący: Bierze się jakiś motyw, albo tema, rozrabia się go sposobami (w §. 18) okazanemi, do takowéj melodyj rozrobionéj układa się baza harmoniczna jak najpiękniejsza, z tego materyjału rozmaity kontrapunkt według upodobania rozwinąć można.

Kwartety w pojedyńczym kontrapunkcie ułożone, bardzo są rozmaite, które na trzy rodzaje ściągam: 1. kwartety wokalne, 2. kwartety solo, 3. kwartety obligat.

§. 110. Kwartety wokalne.

Harmonija w cztérech śpiéwnych ułożona głosach, nazywa się kwartet wokalny. Wiedzieć tu należy, że kwartet wokalny daleko jest szlachetniejszy, kiedy w podwójnym, potrójnym, lub poczwórnym kontrapunkcie jest ułożony, niźli w pojedyńczym, ponieważ zaś tu z porządku o kontrapunkcie pojedyńczym jest mowa, zobaczmy jaki być powinien kwartet wokalny w tym kontrapunkcie ułożony.

1. Do ułożenia kwartetu wokalnego w pojedyńczym kontrapunkcie, bierze się melodyja powolna, poważna wyraźne frazy i peryjody mająca, prędkie bowiem melodyje lepiéj z instrumentalnym, niźli wokalnym wydają się akompaniamentem (kontrapunktem).

teste Harmonie schliesst das Quartett in sich, weil die einzelnen Accorde höchstens vier Töne haben, und sonach auch die Harmonie aus nicht mehr als vier Stimmen zusammengesetzt ist. Es gibt zwar mehr- als vierstimmige Compositionen, als das Quintett, Sextett und die vollstimmige Orchester-Musik; allein die Harmonie der genannten Tonstücke kann nur vierstimmig seyn, weil die mannigfach hinzu gesetzten Instrumental- oder Gesangstimmen die vierstimmige Harmonie nicht vermehren, sondern nur verstärken, oder derselben eine angenehm wechselnde Färbung geben.

Damit wir den Contrapunct in den verschiedenen Stimmen kennen lernen, wollen wir zuerst vom Quartett, dann vom Terzett, darauf vom Duett, und endlich von der vollständigen Orchester-Musik sprechen.

§. 109. Von dem Quartett.

Das Quartett (Viergesang) ist ein Tonstück, welches für vier Gesang- oder Instrumentalstimmen gesetzt ist. Das Singquartett wird gewöhnlich für Sopran, Alt, Tenor und Bass, das Streichquartett für Violino primo, secondo, Viola und Violoncell gesetzt. Singquartetten kommen in der Kirchen- und Theatermusik vor; das Streichquartett nimmt den wesentlichen Theil der Composition ein, denn es bildet die vollständige Harmonie des einfachen Contrapunctes, und ist die Grundlage der Orchestermusik, zu welcher es sich eben so verhält, wie die einfache Zeichnung zu einem mit Farben illuminirten Gemählde. In den Quartetten, welche für Zimmerproductionen bestimmt sind, wird nicht strenge gefordert, dass die vierstimmige Harmonie durchgehends vollständig geführt werde, und es kann mitten in den vollstimmigen Sätzen das Terzett oder Duett, oder auch die einfache Melodie ohne Begleitung sich hören lassen. Die leichteste Art, ein Quartett im einfachen Contrapunct zu setzen, besteht darin: Man nimmt irgend ein Motiv oder Thema, behandelt solches auf die (im §. 18) gezeigte Art, und setzt zu der auf diese Weise durchgeführten Melodie die möglichst schönste Grundharmonie; aus diesem Stoffe lässt sich dann nach Geschmack und Belieben ein mannigfacher Contrapunct entwickeln.

Quartetten mit dem einfachen Contrapuncte sind sehr verschiedenartig, und können in folgende drey Gattungen zusammengefasst werden: 1. Singquartetten, 2. Solo-Quartetten, und 3. Obligat-Quartetten.

§. 110. Sing- oder Vocal-Quartetten.

Eine in vier Stimmen gesetzte Harmonie heisst ein Vocal-Quartett. Hier ist zu bemerken, dass die im doppelten, drey- und vierfachen Contrapuncte gesetzten Vocal-Quartetten weit zierlicher und gebräuchlicher sind, als die einfach gesetzten; da aber hier vom einfachen Contrapunct die Rede ist, so wollen wir ihre Beschaffenheit kennen lernen.

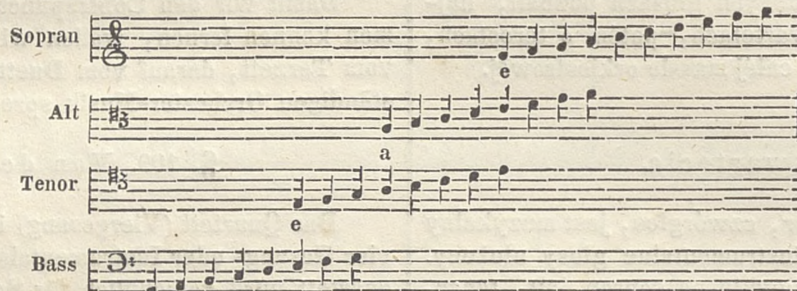
1. Zu einer einfachen Contrapunctirung wird eine langsam, ernsthaft und in ausdrücklichen Phrasen und Perioden sich bewegende Melodie gewählt; denn zu einer heitern und rasch fliehenden Melodie scheint mehr ein Instrumental-, als Vocal-Accompagnement sich zu eignen.

2. Do obranego śpiéwu wynajduje się baza harmoniczna jak najpiękniejsza, która rozkłada się na cztéry śpiewne głosy.

3. Gdy się na cztéry śpiewne głosy, to jest na sopran, alt, tenor, i bas układa kwartet, trzeba każdemu z nich tak umiarkowane wydzielić tony, jakie według naturalnéj zdolności swego organu bez wymuszenia wyśpiéwać może, to est, ani nadto nisko, ani nadto wysoko. Obręb tonów każdego śpiéwnego głosu, jakie w chórach wydzielać się zwykły, jest następujący.

2. Zu der erwählten Melodie erfindet man die schönste Grundharmonie, und diese zersetzt man in vier Singstimmen.

3. Wenn Quartetten für vier Singstimmen, d. i. für Sopran, Alt, Tenor und Bass gesetzt werden, so müssen einer jeden Stimme solche Töne zugewiesen werden, welche ihrer besonderen, in der Natur gegründeten Eigenthümlichkeit angemessen, und ohne Zwang singbar, d. i. weder zu tief noch zu hoch sind. Der Umfang der Töne einer jeden Singstimme, wie solche in Chören zu wirken pflegen, ist folgender:

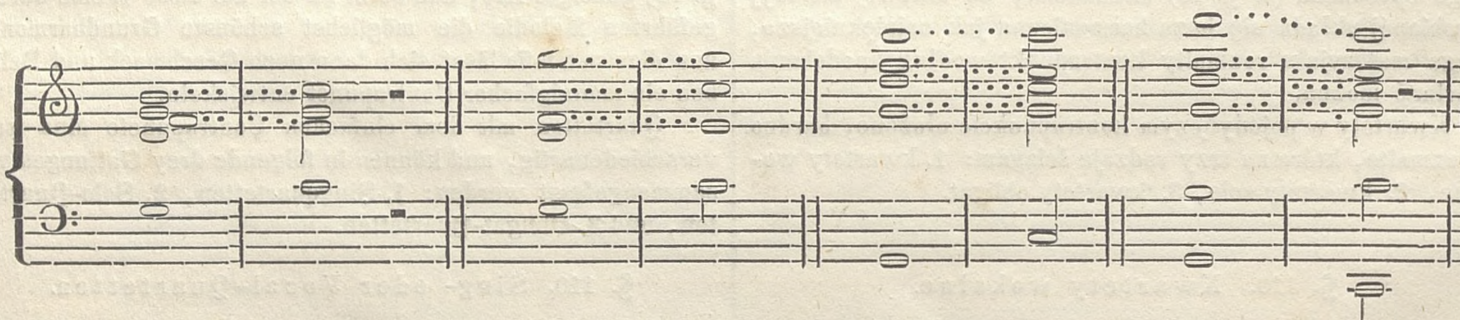


4. Ponieważ śpiéwakom osobliwie w chórach (bez akompaniowania instrumentami), w czystéj intonacyj, z pewnością czasem utrzymać się trudno, dla tego kompozytor tak naturalny i łatwy głosowi, powinien oznaczyć tok, aby bez trudności nóty trafiać mogli, najlepiéj kiedy nóty w głosach diatonicznie lub chromatycznie po sobie następują, a jeżeli od nóty do nóty jaki skok uczynić wypada, ten powinien być wyrażony nótami harmonicznémi, dyssonacyjnych skoków, w głosy pisać niemożna, gdyż takowe do trafienia są trudne.

5. Czyli tony akordów w obręb jednéj oktawy są ściągnione, lub przez więcéj rozciągają się oktaw, zawsze w głosach swoją naturalną miéć powinny rezolucyją; n. p.

Weil es nicht so leicht ist, dass die Sänger, besonders in Chören, ohne Instrumental-Accompagnement immer rein und richtig intoniren, so wird der Tonsetzer die Stimmen einen so natürlichen und leichten Gang verfolgen lassen, dass sie von den Sängern leicht getroffen werden. Dieses wird bewirkt, wenn die Noten der Stimmen diatonisch oder chromatisch nach einander folgen, und der zuweilen von einer Stufe zur andern nothwendig eintretende grössere Sprung durch harmonische Noten ausgedrückt wird, weil dissonirende Sprünge schwer zu treffen, und daher zu vermeiden sind.

5. Die Töne der Accorde, sie mögen nun auf die Gränzen einer Octave beschränkt bleiben, oder über weitere Octaven sich erstrecken, müssen immer in den Stimmen ihre natürliche Auflösung haben; z. B.



ściągnione
zusammengezogen

więcéj rozciąg
mehr ausgedehnt

więcej rozcią.
ausgedehnt

rozciągnione.
ausgedehnt

W wokalnéj harmonij niemogą akordy być wiele rozciągnione, bo głosy śpiéwaków niewielką mają rozległość, w instrumentalnéj zaś harmonij mogą być rozciągnione według sposobności instrumentów.
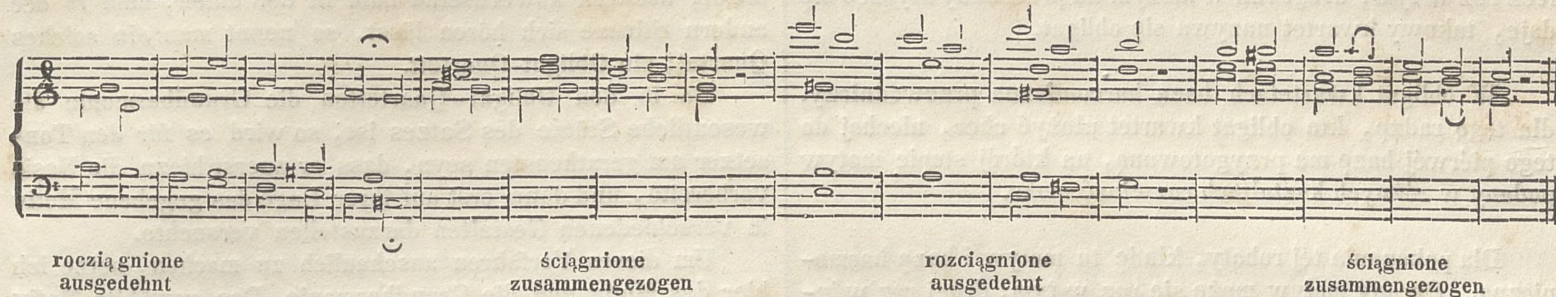
6. Tak w wokalnéj, jako też w instrumentalnéj harmonij niemożna akordów trzymać zawsze w jednéj ściągłości bez odmiany, równie też raptownych rozciągnień nadużywać niemożna, osobliwie w miejscach do tego niesposobnych. Naj-

In der Vocal-Harmonie können die Accorde bey dem beschränkten Umfange der Stimmen der Sänger keine bedeutende Ausdehnung erhalten, wohl aber in der Instrumental-Harmonie, weil die Beschaffenheit der Instrumente solche zulässig macht.

6. Sowohl in der Vocal-, als auch in der Instrumental-Harmonie ist es nicht zulässig, dass die Accorde entweder unverändert in derselben Einschränkung bleiben, oder aber, und am wenigsten an unpassenden Orten, eine plötzliche

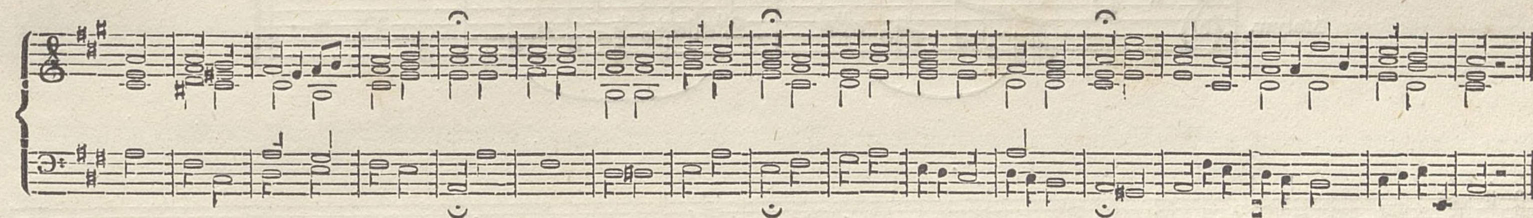
sposobniejsze miejsca odmienienia ściągłości akordów są tam, gdzie się peryjody, lub frazy odmieniają; n. p.

Ausdehnung erhalten. Am schicklichsten erhalten zusammengefasste Accorde dort eine Ausdehnung, wo Phrasen oder Perioden wechseln; z. B.



7. W układaniu czwórgłosu niemożna tonów oktawnie podwajać, wyjąwszy tylko bazów akordowych; co z następującego czwórgłosu wyrozumiéć można.

7. Im Satze des Quartetts dürfen sich die Töne in der Octave nicht wiederhohlen; es sey denn, dass sie die Basis der Accorde bilden, wie im nachstehenden vierstimmigen Satze zu ersehen ist.



Ten kwartet można na głosy tak rozpisać, jak się w téj partyturze znajduje.

Dieses Quartett kann, so wie es vorliegt, für die Singstimmen ausgeschrieben werden.

§. 111. Kwartety solo.

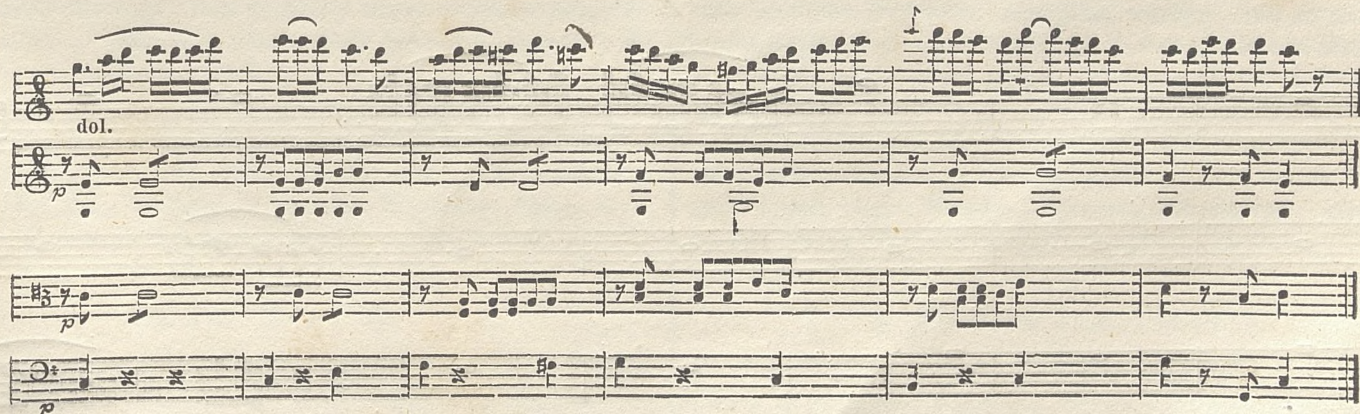
Jeżeli piérwszy głos przez melodyją się odszczególnia, insze zaś trzy głosy akompaniament utrzymują, taki kwartet nazywa się solo, albo koncertowy.

Melodyje w takich kwartetach bywaią zwykle sztuczne, w passażach prędkich ułożone, do których jak najskromniejszy akompaniament instrumentalny układać należy i uważać, aby ledwie melodyją cieniował. Takowy akompaniament pauzami gdzieś niegdzieś poprzedzielany, czasem rozdrobiony, czasem krótko natrącony, albo crescendo, lub decrescendo przeciągniony, z wielką uległością melodyj służyć powinien; n. p.

§. 111. Solo-Quartetten.

Wenn die erste Stimme sich durch Melodie von den drey anderen Stimmen unterscheidet, und diese letzteren nur die Begleitung bilden, so nennt man dieses ein Solo- oder Concert-Quartett.

Da die Melodie in Quartetten dieser Art gewöhnlich künstlich gesetzt ist, und durch schnelle Läufe (Passagen) sich auszeichnet, so verlangt sie auch, um nicht übertönt zu werden, eine bescheiden mitwirkende Instrumental-Begleitung. Eine solche Begleitung wird hie und da durch Pausen unterbrochen, zuweilen zerstückelt, dann und wann einfallend, oder auch crescendo und decrescendo fortgeführt, die Melodie schattenweise unterstützen; z. B.



Do rodzaju kwartetów solo należą koncerty, waryjacyje, fantazyje, na różne instrumenta, teatralne brawur-aryje.

Zu den Solo-Quartetten gehören Concerte, Variationen, Phantasien auf verschiedenen Instrumenten und theatralische Bravour-Arien.

§. 112. Kwartety obligat.

Jeżeli melodyja lub motyw niezostaje przy jednym głosie, lecz raz w tym, drugi raz w inszym na przemiany słyszéć się daje, takowy kwartet nazywa się obligat.

W obligat kwartetach baza harmoniczna przewodniczy, dla tego radzę, kto obligat kwartet ułożyć chce, niechaj do tego piérwéj bazę ma przygotowaną, na któréj stopie motyw podany w różnych kształtach rozwinąć może.
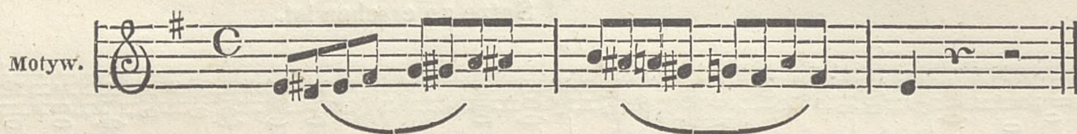
Dla pokazania téj roboty, kładę tu motyw i bazę harmoniczną. Obrany motyw może się raz w tym, drugi raz w inszym głosie na przemiany dać słyszéć.
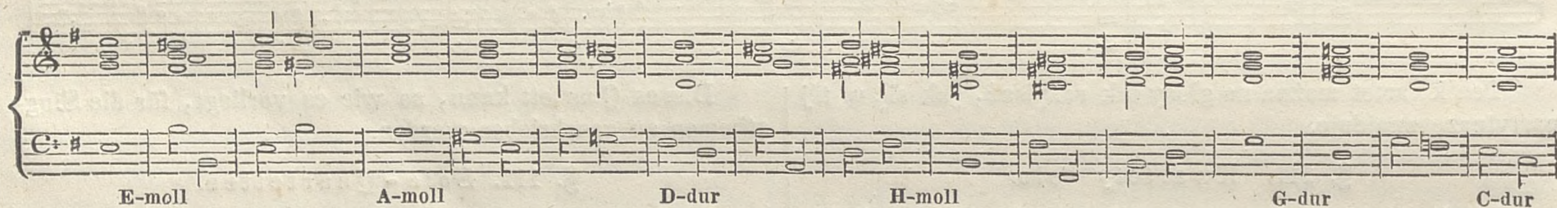
§. 112. Obligat-Quartetten.

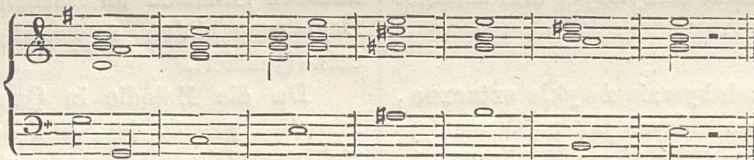
Wenn die Melodie oder das Motiv nicht bey einer Stimme bleibt, sondern abwechselnd bald in der einen, bald in der andern Stimme sich hören lässt, so nennt man ein solches Quartett ein Obligat-Quartett.

Da in den Obligat-Quartetten die Grundharmonie die wesentliche Stütze des Satzes ist, so wird es für den Tonsetzer am gerathensten seyn, dass er zuerst hiezu die Basis vorbereite, und dann erst auf ihrer Lage das gegebene Motiv in verschiedenen Gestalten darzustellen versuchte.

Um dieses Verfahren anschaulich zu machen, setze ich hier das Motiv und die Grundharmonie. Das gewählte Motiv kann abwechselnd bald in der einen, bald in der andern Stimme vernehmbar werden.

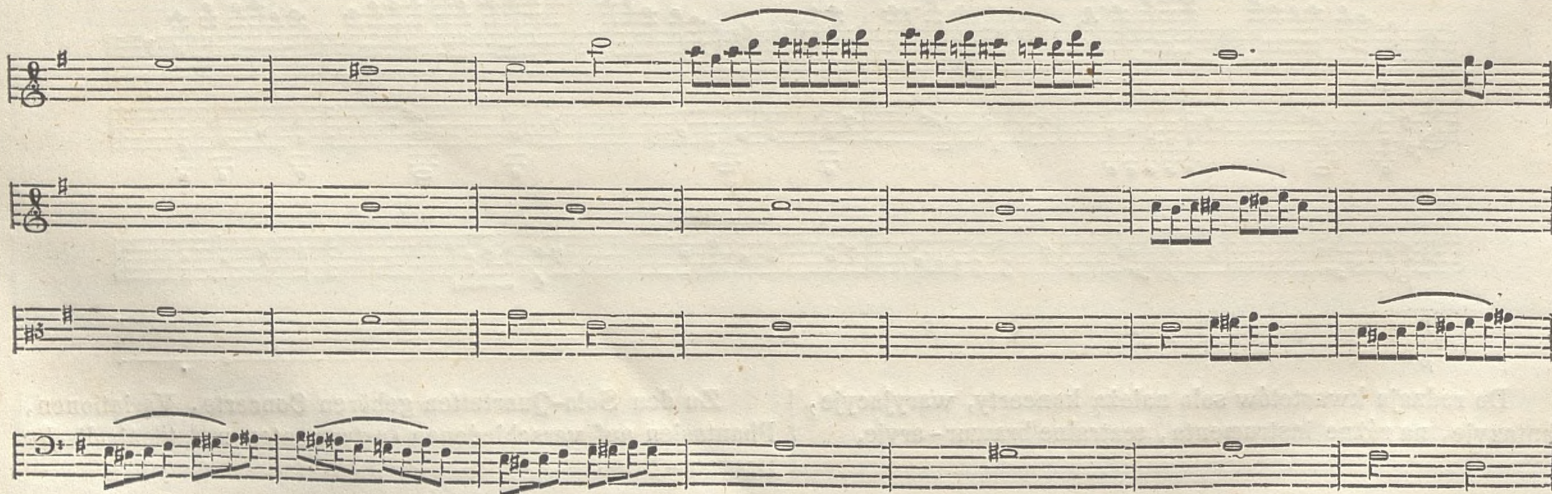






Podług podanego motywu i bazy harmonicznéj, ułożyć można obligat kwartet na dwoje skrzypców, altówkę i bas, następujący:

Nach dem gegebenen Motive und der gegebenen Grundharmonie kann für 2 Violinen, Viola und Bass nachstehendes Obligat-Quartett gesetzt werden.



Dla szczupłości tego dzieła, więcéj podobnych przykładów udzielić niemogę, lecz ciekawy uczeń różne w muzykalijach znajdzie, lub sam sobie wiele takowych zadać i dla ćwiczenia wypracować może.

Kwartetów wokalnych i instrumentalnych, dawnych i teraźniejszych Autorów, mamy bardzo wiele, z tych najsłynniejsi są Hayden, Mozart, Bethowen, Romberg, Spor, Rys, Onzlów, Feska, Kromer, Henzel, Kraycer, i t. d.

§. 113. Tercety.

Tercet jest na trzy głosy, śpiéwne lub instrumentalne ułożona harmoniczna sztuka. Tercety śpiéwne układają się na sopran, alt, bas. Tercety skrzypcowe układają się na skrzypce altówkę i bassetlę, albo na dwoje skrzypców i bassetlę. Tercety, tak jak i kwartety są trojakie: 1. Choralne

Wegen der Kürze dieses Werkes können hier nicht mehrere ähnliche Beyspiele angeführt werden, und es möge der lernbegierige Schüler dergleichen in verschiedenen Musikalien aufsuchen, oder selbst solche wählen und zur Übung bearbeiten.

Wir besitzen sehr viele Vocal- und Instrumental-Quartetten von älteren und neueren Autoren, von denen die vorzüglichsten sind: Haydn, Mozart, Beethoven, Romberg, Spohr, Ries, Onslow, Fesca, Kromer, Henselt, Kreutzer u. s. w.

§. 113. Von dem Terzett.

Das Terzett ist ein für drey Sing- oder Instrumental-Stimmen gesetztes Tonstück. Sing-Terzetten pflegt man für Sopran, Alt und Bass zu setzen. Streichterzetten werden gewöhnlich für die Violine, Viola und Violoncell, oder für zwey Violinen und das Violoncell gesetzt. So wie die Quar-

czyli wokalne, w których melodyje powolne harmonicznie się układają, gdzie każda nóta swój otrzymuje akord. 2. Tercety solo, w których piérwszy głos sam wyłącznie melodyją wyszczególnia, obydwa zaś poniższe tworzą akompaniament. 3. Tercety obligat, w których nietylko piérwszy melodyją utrzymuje, lecz takowa i w insze głosy na przemiany włączona bywa.

W tercetach czystość harmonij ściśléj zachować należy, niźli w kwartetach, gdyż tu wszelkie uchybienia bardziéj rażą, niźli w kwartetach, przeto jawnych i ukrytych kwint, kwart, oktaw, bardzo unikać trzeba.

Jakim sposobem czystość harmonij w tercetach utrzymać i uchybień rzeczonych ustrzedz się można, o tym się zaraz ze składu dwugłosowego dowiémy.

§. 114. O duetach.

Duet, dwugłos, jest utwor harmoniczny z dwóch partyj złożony. Duety są dwóiste, jedne, w których główna melodyja w wiérzchnim głosie się odznacza, drugie, w których taż sama czasem w piérwszym, czasem w drugim głosie słyszéć się daje.

Dwugłosowa harmonija jest bardzo przyjemna, dla tego téż ten rodzaj kompozycyj, nietylko dla dwóch pojedyńczych głosów, ale często dla obsadniejszéj muzyki, a nawet czasem dla całéj orkiestry pisać się zwykł. Dwugłos jest ważnym kompozycyj przedmiotem, do którego ułożenia trzeba dobrze harmoniją znać i dobry miéć gust, dla tego się z nim bliżéj obeznajmy. W okazaniu téj sztuki postąpiémy porządkiem następującym, zobaczymy najpiérwéj, jak się układa dwugłos, nóta w nótę, potém jak się dobiéra jedna nóta do kilku tonów melodyj, albo kilka nót wtóru, do jednego tonu melodyj.

§. 115. I. O harmonij dwugłosowéj, nótą w nótę.

Ogolne reguły ułożenia dwugłosu nóta w nóte są następujące:

1. Żadnego tonu, (do jakiego kolwiek bądź akordu należącego), ani oktawnie, ani unisono podwajać nie trzeba, wyjąwszy jednak bazów akordowych, które na początku i na końcu, lub gdzieś niegdzieś, w środku jednak oszczędnie podwoić można; n. p.

tetten, sind auch die Terzetten dreyerley Art: 1. Choral- oder Vocal-Terzetten, in welchen langsame Melodien harmonisch behandelt werden, wo jede Note ihren eigenen Accord erhält; 2. Solo-Terzetten, in welchen die erste Stimme ausschliesslich die Melodie hervorhebt, und die beyden anderen niedrigeren Stimmen die Begleitung bilden, und 3. Obligat-Terzetten, in welchen die Melodie nicht bloss der ersten Stimme, sondern auch abwechselnd den anderen Stimmen zugetheilt wird.

In den Terzetten muss die Reinheit der Harmonie strenger noch als in den Quartetten beobachtet werden, weil in denselben jeder Verstoss gegen den reinen Satz noch stärker als in den Quartetten beleidigt, wesshalb auch offene und verdeckte Quinten, Quarten und Octaven sorgfältigst vermieden werden müssen.

Auf welche Art die Reinheit der Harmonie erhalten, und die erwähnten Fehler vermieden werden können, wird uns bald aus dem Satze der Duetten einleuchtend werden.

§. 114. Von den Duetten.

Das Duett, Zweygesang, Zweyspiel, ist ein für zwey Stimmen gesetztes Tonstück. Es gibt zweyerley Duetten, und zwar solche, in welchen die Haupt-Melodie in der obern Stimme hervortritt, und dann solche, in welchen dieselbe bald in der ersten, bald in der zweyten Stimme gehört wird.

Die zweystimmige Harmonie besitzt eine vorzügliche Anmuth, wesshalb auch derartige Compositionen nicht bloss für zwey einzelne Stimmen, sondern oft auch für eine besetzte Musik, ja sogar für das ganze Orchester geschrieben werden.

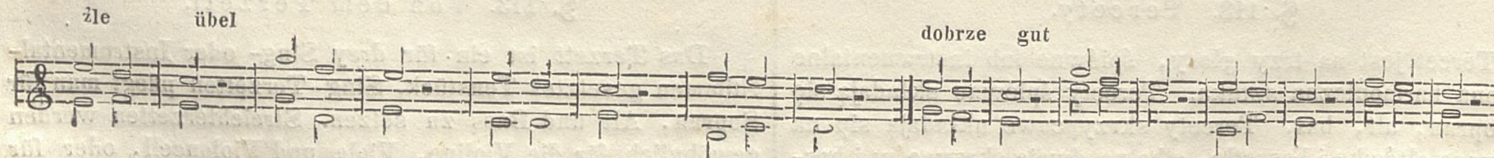
Da das Duett ein wichtiger Theil der Composition ist, welcher eine genaue Kenntniss der Harmonie und einen geläuterten Geschmack voraussetzt, so wollen wir dasselbe näher kennen lernen.

In der Lehre von dem Duette werden wir die Ordnung beobachten, dass wir zuerst zeigen, wie das Duett Note für Note gesetzt werde, und dann lehren, auf welche Art zu mehreren Tönen der Melodie eine Note, oder mehrere Noten zu einem Tone der Melodie gesetzt werden sollen.

§. 115. I. Von dem zweystimmigen Satze, Note für Note.

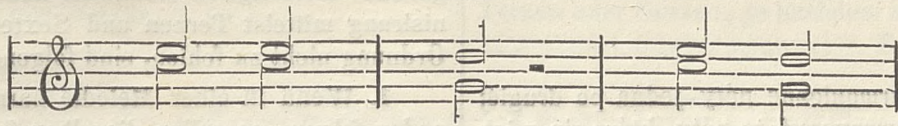
Für den zweystimmigen Satz, Note für Note, gelten nachstehende allgemeine Regeln:

1. Kein Ton, zu welchem Accorde er auch gehören mag, darf weder in der Octave, noch unisono verdoppelt werden. Von dieser Regel sind jedoch die Grundtöne der Accorde ausgenommen, welche am Anfange, oder auch am Ende, oder hie und da in der Mitte, doch jedesmahl sparsam verdoppelt werden können; z. B.
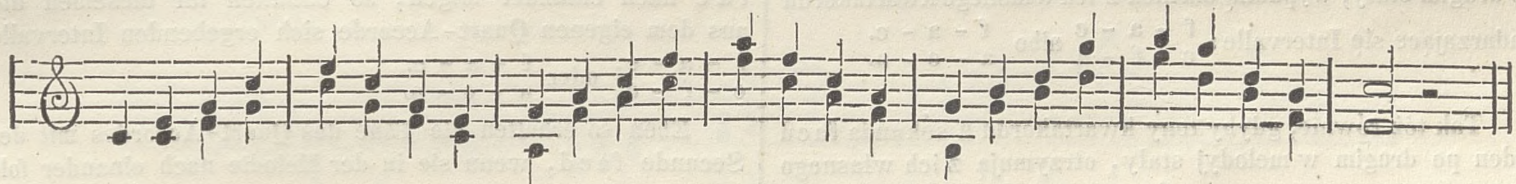


2. W dwugłosie niepowinny się składać kwinty, ani na początku, ani w ciągu melodyj, wyjąwszy tylko w kadencyj odwrotnéj; n. p.

2. Im Zweygesange dürfen, ausser in der verkehrten Cadenz, weder am Anfange, noch im Verlaufe der Melodie Quinten gesetzt werden; z. B.



3. Kwart, do żadnego tonu dodawać nietrzeba, wyjąwszy tylko do toniki, w obrębie tonikalnego akordu, do spodniéj dominansy w obrębie kwartakordu, do wiérzchniéj dominansy i do przedpodstawnego tonu, w obrębie septakordu, te mogą otrzymać spodnie kwarty, ale to tylko w ciągu melodyj, w zaczęciu i w końcu melodyj niemogą; n. p.

Zu keinem Tone des Zweygesanges darf eine Quart gesetzt werden, ausgenommen zu dem Grundtone im Umfange des Tonical-Accordes, zu der untern Dominante im Umfange des Quart-Accordes, zu der obern Dominante und zum Leittone im Umfange des Sept-Accordes, welche untere Quarten doch nur im Verlaufe der Melodie, nicht aber am Anfange oder am Ende derselben erhalten können; z. B.



4. Sekundy niemożna w żadnym akordzie użyć, tylko w obrębie septakordu i kwartakordu z sekundą.

5. W dwugłosie nóta w nótą naywięcéj harmonizuią się nóty melodyj przez dodanie do nich tercyi lub sext akcydentalnych.

Aby się te reguły lepiéj wyjaśniły i stały otrzymali fundament, zobaczmy tu naukę następującą, o harmonizowaniu nót melodyj tercyami lub sextami akcydentalnémi.

4. Die Secunden kann man in keinem Accorde, ausser in dem Umfange des Sept-Accordes und des Quart-Accordes mit der Secunde gebrauchen.

5. In dem Zweygesange, Note für Note, werden die Töne der Melodie durch die zufälligen Terzen oder Sexten vorzüglich harmonisch.

Um diesen Regeln mehr Klarheit und Festigkeit zu geben, wollen wir nachstehende Lehre, wie die Noten einer Melodie durch zufällige Terzen oder Sexten harmonisch gemacht werden, näher kennen lernen.

§. 116. Co są tercye i sexty akcydentalne.

Tercye lub sexty akcydentalne czyli nadarzające są, które każdéj nócie melodyj, w interwallach tercyj lub sexty towarzyszą. Nazywamy ich akcydentalne, bo takowe nieuważają się tu według stopni skali diatonicznéj jak ich w akordach nazywamy, lecz według interwallu tercyj lub sexty jak każdéj nócie melodyj odpowiadają. Ten sposób harmonizowania nót tercyami i sextami akcydentalnémi, różni się od poprzedzającego w pełnych akordach: Najprzód w poprzedzającém harmonizowaniu dokładają się do nót melodyj akordy w swojéj pełności, tu zaś tylko tercye lub sexty. Powtóre, w poprzedzającém harmonizowaniu akordy nótom nie są subordynowane, bo więcéj do obopólnego w bazie harmonicznéj związku, niżli niewolniczo do nót melodyj stosować się muszą, wtém zaś harmonizowaniu tercye i sexty do tonów melodyj dołożone, są zupełnie tonom melodyj podrzędne, bo się więcéj do nich stosować, niźli na swój obopólny związek oglądać mają. Z resztą powyższe harmonizowanie w pełnych akordach dla powolnych tylko melodyj służy, bo akordy z natury swojéj ociężałe z prędkim biegiem nót melodyj zdalić niemogą, tercye zaś i sexty tak z powolnémi nótami iść, jako też i znajprędszémi na wyścigi biegnąć mogą. Aby w harmonizowaniu ter-

§. 116. Was sind zufällige Terzen und Sexten?

Zufällige Terzen und Sexten nennt man solche, welche eine jede Note der Melodie in Terz- oder Sext-Intervallen begleiten. Sie heissen zufällige, weil sie nicht, wie in den Accorden, nach den Stufen der diatonischen Tonleiter, sondern nach dem Intervalle der Terz oder Sext, so wie sie jeder Note der Melodie entsprechen, betrachtet werden. Diese Art durch zufällige Terzen und Sexten Noten zu harmonisiren, ist von der vorangehenden, wo dieses durch volle Accorde geschieht, verschieden, denn zuerst werden bey der ersten Art zu den Noten der Melodie volle Accorde, hier aber bloss Terzen und Sexten gesetzt; sodann sind bey der ersten Art die Accorde keineswegs den Noten der Melodie untergeordnet, indem sie sich mehr nach ihrer wechselseitigen, durch die Grundharmonie bewirkten Verbindung, als nach den Noten der Melodie richten müssen; bey der zweyten Art der Harmonisirung aber sind die den Tönen der Melodie zugegebenen Terzen und Sexten diesen Tönen vollkommen untergeordnet, weil sie sich mehr nach diesen fügen, als ihre beyderseitige Vebinduug berücksichtigen müssen. Übrigens kann die Harmonisirung mittelst vollständiger Accorde nur in langsamen Melodien angewendet werden, weil die ihrer Natur nach

cyami i sextami przeciwko porządkowi harmonicznemu nieuchybić, następujące reguły są potrzebne:

1. Jeżeli w melodyj harmoniczne nóty jedna po drugiéj następują, powinny im towarzyszyć te nóty, które się z ich własnego akordu poniż nadarzają (wyjąwszy tylko akcydentalnych kwint, których tu niepotrzebuięmy) połóżmy np. gdyby tony tonikalnego akordu c e g jeden po drugim w melodyi stały, wypadną dla nich z ich własnego akordu tonikalnego nadarzające się Interwalle: c - e - g / e - g - e albo c - e - g. / e - c - e.

Równie téż gdyby tony kwartakordu czystego f a c jeden po drugim stały, wypadną dla nich z ich własnego kwartakordu nadarzające się Intervalle: f - a - c / c - f - a albo f - a - c. / a - c - a.

Tak téż równie, gdyby tony kwartakordu z sekundą f a c d jeden po drugim w melodyj stały, otrzymują z ich własnego akordu nadarzające się tony: f - a - c - d / a - c - a - f albo f - a - c - d. / a - c - f - f.

Gdyby tony septakordu d f g h w melodyj jeden po drugim stały, te otrzymują że swojego akordu poniż wydarzające się tony: d - f - g - h / h - d - f - g albo d - f - g - h / h - d - h - g albo d - f - g - h. / h - g - h - g.

Toż samo w nótach:

schwerfälligen Accorde mit der schnellen Bewegung der Melodie nicht gleichen Schritt halten, Terzen hingegen und Sexten sowohl mit langsamen, als mit den schnellsten Noten mit gleicher Leichtigkeit fortlaufen können. Um bey der Harmonisirung mittelst Terzen und Sexten gegen die harmonische Ordnung nicht zu fehlen, sind folgende Regeln zu beobachten:

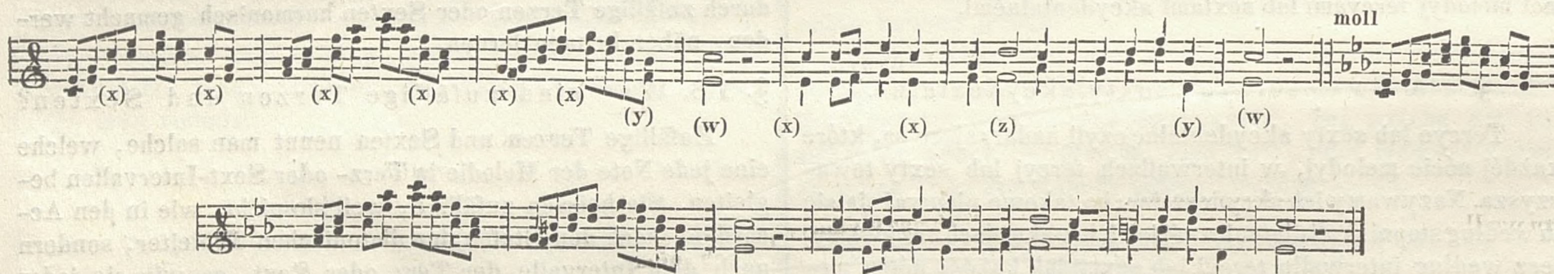
1. Wenn in einer Melodie harmonische Noten nach einander folgen, so sollen dieselben (mit Ausnahme der zufälligen Quinten, die wir hier nicht brauchen) nur von den aus dem eigenen Accorde sich ergebenden Noten begleitet werden. Wenn z. B. in der Melodie die Töne des Tonical-Accordes c e g nach einander folgen, so entfallen für sie die aus dem eigenen Tonical-Accorde sich ergebenden Intervalle: c - e - g, / e - g - e, oder c - e - g. / c - c - e.

Ingleichen, wenn die Töne des reinen Quart-Accordes f a c nach einander folgen, so entfallen für dieselben die aus dem eigenen Quart-Accorde sich ergebenden Intervalle f - a - c, / c - f - a, oder f - a - c. / a - c - a.

Eben so erhalten die Töne des Quart-Accordes mit der Secunde f a c d, wenn sie in der Melodie nach einander folgen, die aus ihrem Accorde hervorgehenden Töne f - a - c - d, / a - c - a - f, oder f - a - c - d. / a - c - f - f.

Stehen die Töne des Sept-Accordes d f g h in der Melodie neben einander, so erhalten sie die ihrem Accorde gehörigen Töne: d - f - g - h, / h - d - f - g, oder d - f - g - h, / h - d - h - g, oder d - f - g - h. / h - g - h - g.

Dasselbe in Noten:



Tu widzimy, że wszystkie tony melodyj otrzymują swoję akcydentalne tercye lub sexty, wyjąwszy bazów, tonikalnego, kwart i septakordu pod (x) które niemogą otrzymać tercyj, tylko kwarty albo sexty, bo położenie tych tonów w i akordach tego wymaga.

Subsemitonium modi pod (y) może otrzymać akcydentalną tercyę, kwartę albo sextę, najlepiéj jednak, gdy kwartę albo sextę akcydentalną o trzymuje, jak tu pod (y) widać.

W obrębie kwartakordu sekunda będąca (uważana jako drugi stopień skali) jak tu pod (z) widzimy, niemoże otrzymać akcydentalnéj tercyj, tylko zawsze kwartę albo sextę, bo ta z położenia jéj akordu nadarza się. Tonika wkadencyach finalnych stojąca otrzymuje zawze sextę akcydentalną, jak tu widzimy pod (w).

Hier sehen wir, dass alle Töne der Melodie ihre zufälligen Terzen oder Sexten erhalten, mit Ausnahme der Grundtöne, des Tonical-Quart- und Sept-Accordes (x), die keine Terzen, wohl aber Quarten uud Sexten erhalten, weil solches die Lage der Töne in ihren Accorden erheischt.
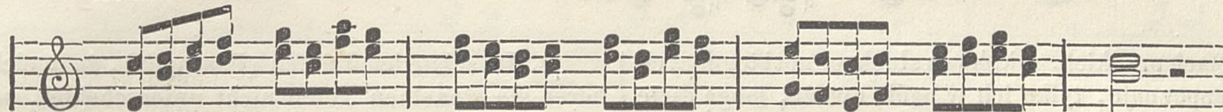
Der Leitton (y) kann eine zufällige Terz, Quart oder Sext erhalten, am füglichsten aber steht er mit der zufälligen Quart und Sext, wie es im Beyspiele (y) der Fall ist.

Die innerhalb des Quart-Accordes vorkommende Secunde (als die zweyte Stufe der Tonleiter betrachtet) kann, wie wir unter (z) sehen, nie eine zufällige Terz, wohl aber eine Quart oder Sext erhalten, weil sich ihr eine solche vermöge der Lage des Quart-Accordes von selbst darbiethet. Die in End-Cadenzen stehende Tonica erhält, wie wir unter dem Zeichen (w) sehen, allemahl eine zufällige Sext.

2. Jeżeli melodya składa się z nót mieszanych, to jest z harmonicznych i nawiasowych, wtenczas harmoniczne nóty harmonizują się tak jak się dopiero mówiło, nawiasowe zaś otrzymują zawsze tercye lub sexty akcydentalne, zwyczajnie jak ich w graniu zręczniéj użyć można; n. p.

2. Ist die Melodie aus gemischten, d. h. harmonischen und durchgehenden Noten zusammengesetzt, so werden die harmonischen Noten so harmonisirt, wie wir es eben gesehen haben, die durchgehenden aber erhalten allemahl zufällige Terzen oder Sexten, je nachdem solche im Spiele schicklicher angewendet werden können; z. B.

Andante



3. W harmonizowaniu nót tercyami i sextami akcydentalnémi, uważa się najszczególniéj, aby w melodyach powolnych nigdy dwie tercye wielkie po sobie nie następowały, tylko albo raz wielka drugi raz mała na przemiany, albo téż same tercye małe jedna po drugiéj kłaść można (§. 42). Gdybyśmy następującą powolną melodyą harmonizowali tak:

3. Bey der Harmonisirung der Noten mittelst zufälliger Terzen oder Sexten hat man vor allem darauf zu sehen, dass in langsamen Melodien niemahls zwey grosse Terzen auf einander folgen, sondern abwechselnd einmahl die grosse, das andere Mahl die kleine, oder auch lauter kleine Terzen nach einander gesetzt werden (§. 42). Wollten wir z. B. nachstehende langsame Melodie derart harmonisiren:

Andante

x y x y x y

Tak jest źle, bo pod znakami (xy) są dwie tercye wielkie po sobie następujące, a zatym dla uniknienia ich trzeba wtych miejscach akcydentalne sexty położyć, co będzie tak:

So wäre dieses Verfahren fehlerhaft, weil unter den Zeichen (x) (y) zwey grosse Terzen nach einander folgen, welche vermieden werden, wenn man an ihre Stelle zufällige Sexten setzt; z. B.

Andante

Albo w prowadzić modulacyą przemijającą, n. p.

Oder man wendet eine übergehende Modulation an; z. B.

Andante

Toż samo w tonacyj mol dwie tercye wielkie w powolnym biegu, jedna po drugiéj nie uchodzą; n. p.

Eben so wenig können in der Moll-Tonart bey langsamer Bewegung zwey grosse Terzen neben einander stehen; z. B.

Andante
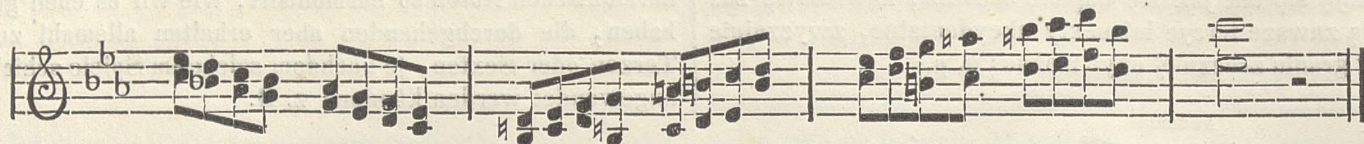
x y x y x y

Tak jest źle, bo pod (xy) są dwie tercye wielkie po sobie idące, których przez zaprowadzenie sextów akcydentalnych w tych miejscach uniknąć można; n. p.

Dieses ist schlecht, weil unter (xy) zwey grosse Terzen nach einander gehen, welche durch Verwechslung mit zufälligen Sexten vermieden werden können; z. B.
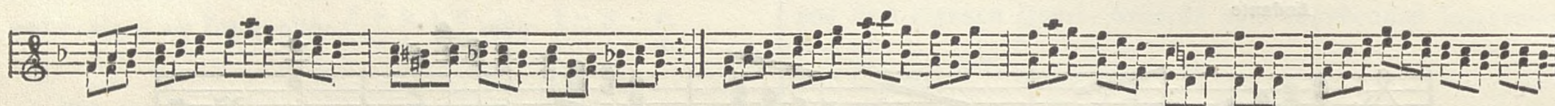
Albo przez zaprowadzenie modulacyj przemijającéj; n. p.
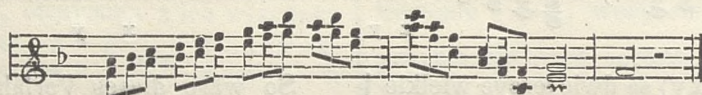
Oder durch Anwendung der übergehenden Modulationen; z. B.



4. W passażach prędkich, w których słuchacz nót biegnących z osobna nierozpoznaje, tylko ich w ogóle uważa, mogą dwie tercye wielkie po sobie następować, byle tylko w tych miejscach gdzie ich słuchacz dostrzega, jako to z uderzeniem taktu, przy zakończeniach lub odrywkach dobrze podług reguł słyszeć się dały, zresztą w prędkiém graniu lotne tercye lub sexty jakie kolwiek dobrze się wydadzą; n. p.

4. In schnellen Läufen (Passagen), in welchen der Zuhörer die einzelnen Noten nicht unterscheidet, sondern bloss im Allgemeinen wahrnimmt, können zwey grosse Terzen nach einander folgen, wenn es nur nicht an solchen Stellen geschieht, wo sie der Zuhörer deutlich vernimmt, wie es beym Anschlage des Tactes, beym Schlusse, oder einer Unterbrechung der Fall ist, sonst lassen sich im schnellen Spiele schnell dahinfliegende Terzen und Sexten jeder Art gut hören; z. B.
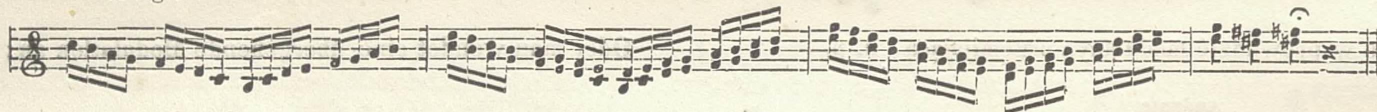




Koncerciści zwykli dla amplifikacyj passażów nie tylko spodnie ale i wiérzchnie tercye lub sexty do tonów dodawać, w prędkim biegu wszystko się dobrze wyda, byle tylko piérwsze i ostatnie uderzenia niebyły fałszywie złożone; n. p.

Concert-Spieler pflegen zur Erweiterung der Läufe (Passagen) nicht bloss untere, sondern auch obere Terzen und Sexten zu den Tönen zu setzen, weil in einem schnellen Laufe Alles wohl anlässt, woferne nur der erste und letzte Anschlag richtig gesetzt ist; z. B.
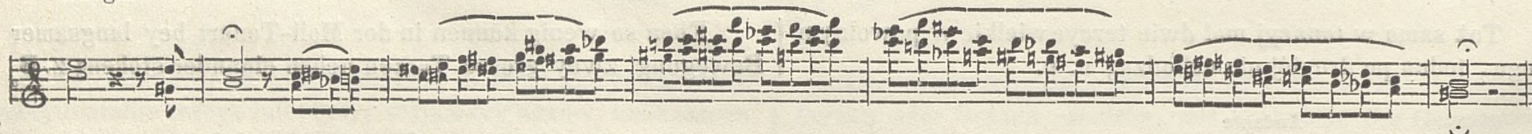
Allegro



Tož samo ujdzie w passażu chromatycznym, raz wraz małémi tercyami do góry i na dół.

Dasselbe ist auch in den chromatischen Läufen zulässig, welche ununterbrochen in kleinen Terzen hinauf- und hinabsteigen; z. B.

Allegro



5. Wszystko to, co się tu o tercyach powiedziało, tož samo rozumi się o sextach. W powolnym biegu dwie sexty małe po sobie następować niemogą, te bowiem w przestawieniu tonów są tož samo, co dwie tercye wielkie. Dwie sexty wielkie jedna po drugiéj następować mogą, te bowiem w przestawieniu tonów tož samo znaczą, co dwie tercye małe.

W spiérając się na okazanych regułach tworzenia dwugłosu nóta w nóte przez tercye i sexty akcydentalne, zobaczmy teraz kadencye, modulacye, i skale po większéj części tercyami i sextami harmonizowane.

5. Was hier von den Terzen gesagt wurde, gilt auch von den Sexten. In einer langsamen Bewegung dürfen zwey kleine Sexten nicht nach einander folgen, weil solche bey Versetzung der Töne nichts anderes, als zwey grosse Terzen sind. Hingegen können zwey grosse Sexten füglich nach einander folgen, weil sie bey Versetzung der Töne zwey kleinen Terzen gleichen.

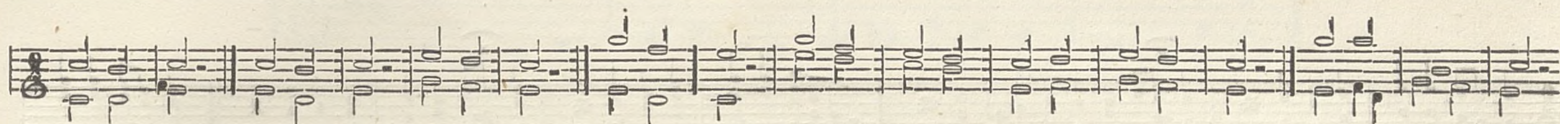
Auf die Regeln gestützt, die wir über die Harmonisirung des Zweygesanges Note für Note mittelst zufälliger Terzen und Sexten aufgestellt haben, wollen wir gegenwärtig sehen, auf welche Art Cadenzen, Modulationen und Scalen zum grössten Theile mit Terzen und Sexten harmonisirt werden.

§. 117. Kadencye dwugłosowe nóta w nótę.

a) Kadencye całe, do których dwa akordy wchodzi, tonikalny i septakord, wyrażają się w dwugłosie tak:

§. 117. Zweystimmige Cadenzen, Note gegen Note.

a) Ganze Cadenzen, in welche zwey Accorde, der Tonical- und Sept-Accord treten, werden im Zweygesange so ausgedrückt:
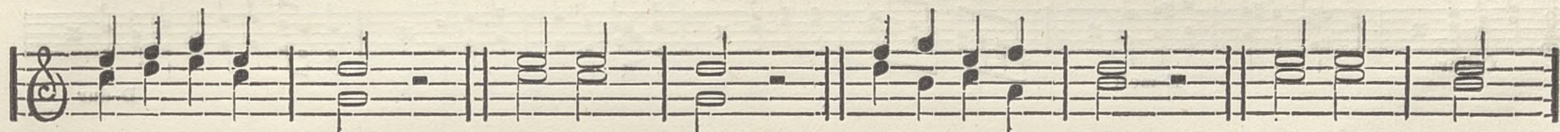


Toż samo w mol.

Pułkadencye ztych samych akordów się składające, to jest z tonikalnego i septakordu.

Dasselbe in Moll.

Halbe, aus denselben Accorden, dem Tonical- und Sept-Accorde zusammengesetzte Cadenzen.
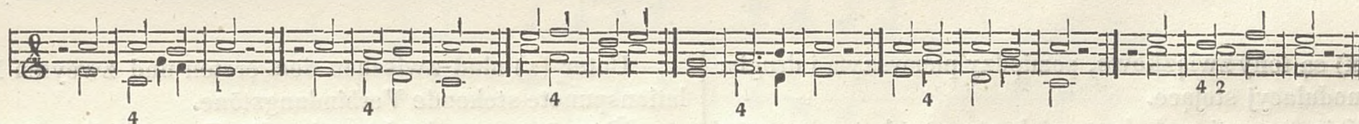


Toż samo w mol.

b) Kadencye, do których tonikalny septakord i kwartakordw chodzi.

Dasselbe in Moll.

b) Cadenzen, in welche der Tonical-, Quart- und Sept-Accord treten.

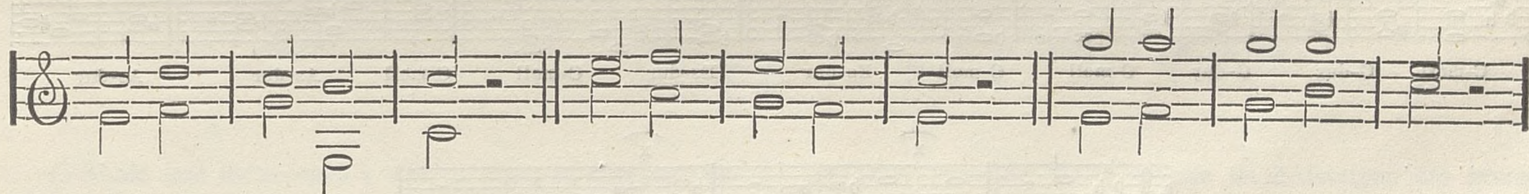


Toz samo w mol.

c) Kadencye, do których tonikalny akord z kwintą na spodzie w chodzi. Tu się przypomina, że tonikalny akord pomiędzy kwart i septakordem stojący, kwintę na spodzie mieć powinien. (§. 41).
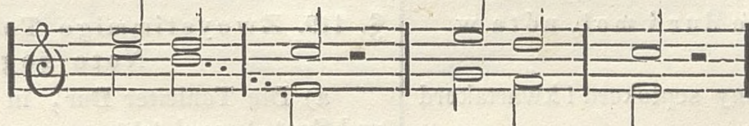
Dasselbe in Moll.

c) Cadenzen, in welche der Tonical-Accord mit der unten angesetzten Quinte tritt. Man erinnert hier, dass der zwischen dem Quart- und Sept-Accord stehende Tonical-Accord unten eine Quinte haben müsse. (§. 41.)



W złożeniu kadencyj dwugłosowych trzeba się wystrzegać, aby ukryte zakazane kwinty się nie składały; n. p.

Bey der Zusammensetzung zweystimmiger Cadenzen muss man sich wohl hüthen, dass verdeckte verbothene Quinten nicht in Vorschein kommen; z. B.



§. 118. Modulacye dwugłosowe nóta w nótę.

Przejścia z tonacyj do tonacyj w prost w dwugłosie nóta w nótę wyrazić trudno, takowe tylko przez rozrzucenie akordów uskutecznić się dają. Co się tyczy modulacyj przez septakordy, takowe tylko do stycznych tonacyj wyrazić można.

§. 118. Zweystimmige Modulationen, Note gegen Note.

Gerade (unmittelbare) Übergänge aus einer Tonart in die andere, sind im zweystimmigen Satze, Note für Note, schwer auszuführen, und lassen sich nur durch Zersetzung der Accorden-Töne bewerkstelligen. Modulationen mittelst der Sept-Accorde sind nur in verwandten Tonarten möglich.

W dwugłosowych modulacyach trzeba koniecznie ton związkowy pomiędzy piérwszym i drugim punktem dobrze wyrazić, bez niego się modulacya nie uda. Zobaczmy tu modulacye dwugłosowe do stycznych tonacyj.

In zweystimmigen Modulationen muss der Verbindungston zwischen dem ersten und zweyten Puncte deutlich ausgedrückt werden, weil ohne demselben die Modulation nicht ausführbar ist. Betrachten wir hier die in verwandten Tonarten gehende zweystimmige Modulation.

x x
C-dur G-dur C-dur A-moll

x x
C-dur E-moll D-dur

x
F-dur

Pod (x) są tony związkowe, pomiędzy piérwszym i drugim punktem modulacyj stojące.

Przejścia tonacyj mol do swoich stycznych tym samym się uskuteczniają sposobem, a osobliwie muszą mieć między piérwszym i drugim punktem związkowe tony dobrze wyrażone; n. p.

Unter (x) sind zwischen dem ersten und zweyten Modulationspuncte stehende Verbindungstöne.

Übergänge aus der herrschenden Tonart Moll in ihre verwandte werden auf dieselbe Art bewirkt, und müssen gleichfalls zwischen dem ersten und zweyten Puncte gut ausgedrückte Verbindungstöne haben; z. B.

x x x x x x
C-moll G-dur G-dur C-moll C-moll Es-dur Es-dur C-moll C-moll As-dur As-dur

x x
C-moll C-moll F-moll F-moll C-moll

Pod (x) są tony związkowe pomiędzy piérwszym i drugim punktem modulacyj.

§. 119. Skale dwugłosowe dur i mol, nóta w nótę.

a) Skala dur, do któréj tonikalny septakord i kwartakord wchodzi.
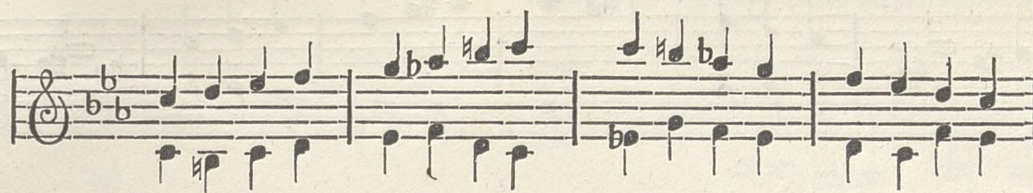
Unter (x) sind zwischen dem ersten und zweyten Modulationspuncte stehende Verbindungstöne.

§. 119. Zweystimmige Tonleitern, Dur und Moll, Note gegen Note.

a) Die Tonleiter Dur, in welche der Tonical-, Quart- und Sept-Accord tritt.
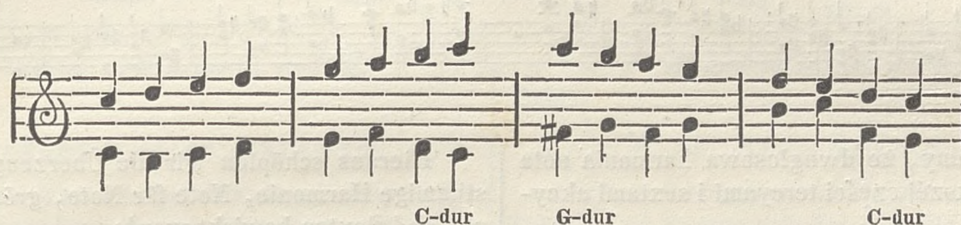
b) Skala mol z tychże akordów złożona.

b) Die Tonleiter Moll aus denselben Accorden zusammengesetzt.
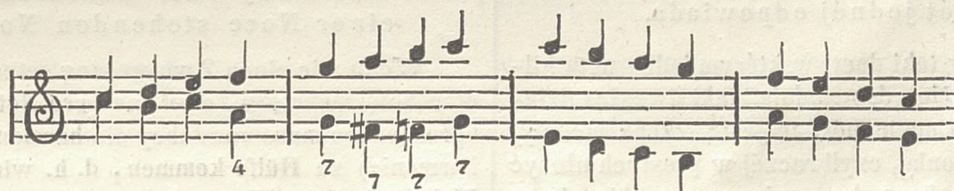


c) Skala dur modulująca in descensu do tonacyj wierzchu: Domin. dur.

c) Die Tonleiter Dur, welche herabsteigend in die Tonart der obern Dominante übergeht.
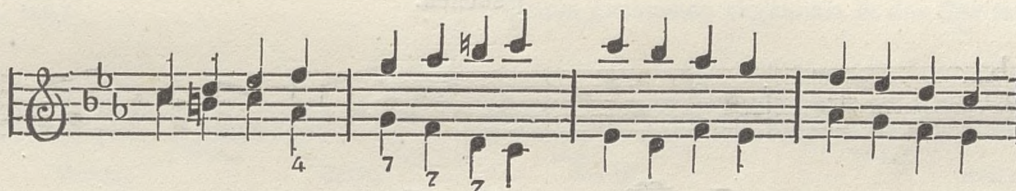


d) Skala dur z konkatenacyą septakordów.

d) Die Tonleiter Dur, mit verketteten Sept-Accorden.
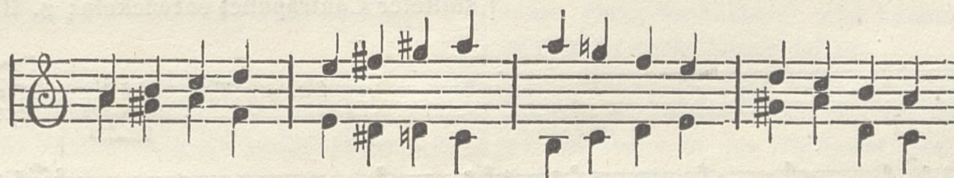


e) Skala mol, z konkatenacyą septakordów.

e) Die Tonleiter Moll mit verketteten Sept-Accorden.
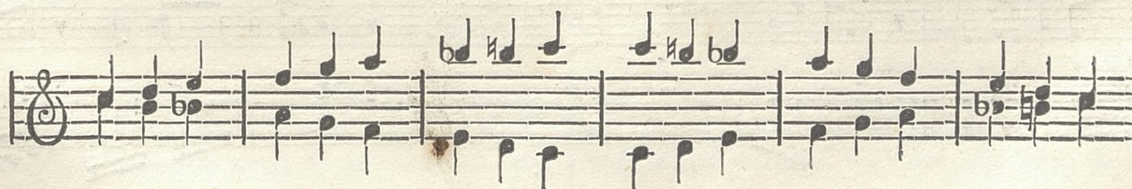


f) Skala mol in ascensu z wielką sextą in descensu modulująca do wierzchniéj medyansy dur.

f) Die Tonleiter Moll, welche im Aufsteigen die grosse Sext hat, im Hinabsteigen in die obere Mediante Dur übergeht.
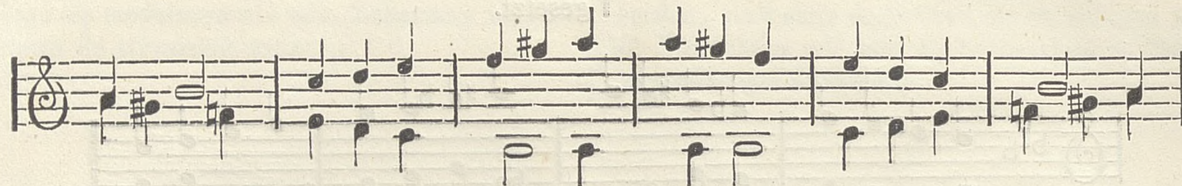


g) Skala dur przeciwlegle harmonizowana.

g) Die entgegengesetzt harmonisirte Tonleiter Dur.
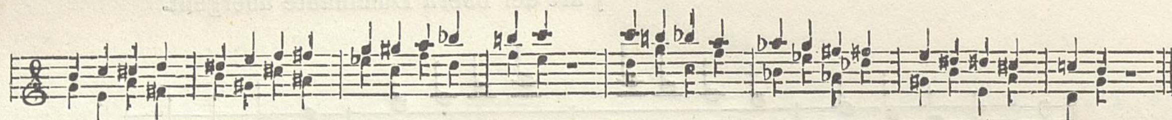


h) Skala mol przeciwlegle harmonizowana.

h) Die entgegengesetzt harmonisirte Tonleiter Moll.



i) Skala chromatyczna tercyami i sextami akcydentalnémi na przemiany harmonizowana.

i) Die chromatische Tonleiter, abwechselnd durch zufällige Terzen und Sexten harmonisirt.



Ztąd się przekonywamy, że dwugłosowa harmonia nóta w nótę odbywa się powiększéj części tercyami i sextami akcydentalnémi.

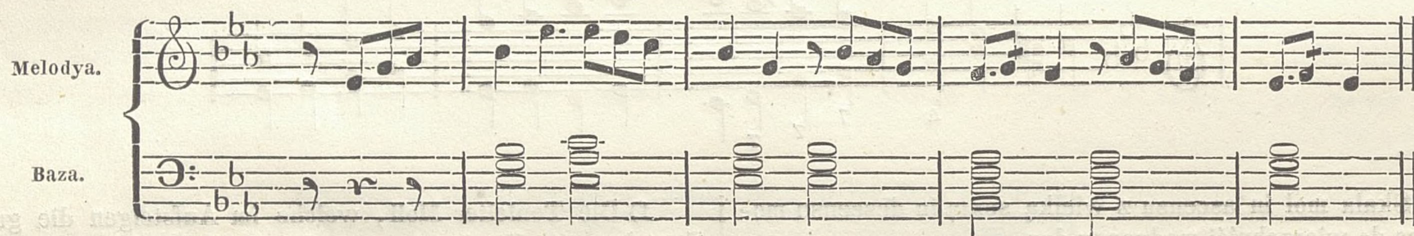
Hieraus schöpfen wir die Überzeugung, dass die zweystimmige Harmonie, Note für Note, grösstentheils durch Terzen und Sexten bewirkt werde.

§. 120. II. O harmonii dwugłosowéj, w któréj dwie lub więcéj nót jednéj odpowiada.

Kiedy ułożyć chcemy taki duet, w którym jedna nóta kilkom, albo kilka jednéj nócie odpowiadają, taki dwugłos działa się za pomocą bazy harmonicznéj, to jest: trzeba melodyj podanéj wyrozumieć harmonią, czyli raczéj w prostych ułożyć ą akordach, a potém ta baza harmoniczna rozrabia się w różne figury podług upodobania. Połóżmy n. p. melodyą i wynajdźmy jéj bazę harmoniczną.
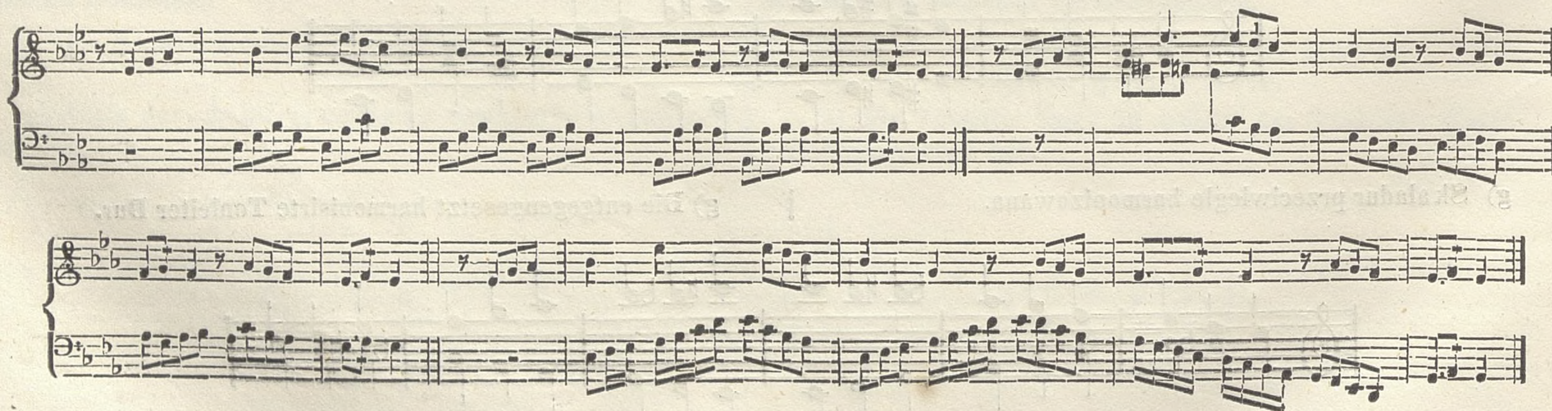
§. 120. II. Von dem zweystimmigen Satze, welcher aus zwey oder mehreren über oder unter einer Note stehenden Noten besteht.

Wenn wir einen Zweygesang setzen wollen, in welchem eine Note mehreren, oder mehrere Noten einer einzigen entsprechen, so muss uns dabey die harmonische Basis (die Grundharmonie) zu Hülfe kommen, d. h. wir müssen die gegebene Melodie in ihrer Harmonie begreifen, und dieselbe nach Gutdünken in verschiedenen Figuren auszudrücken suchen. Wir wollen z. B. die Grundharmonie der nachstehenden Melodie suchen.
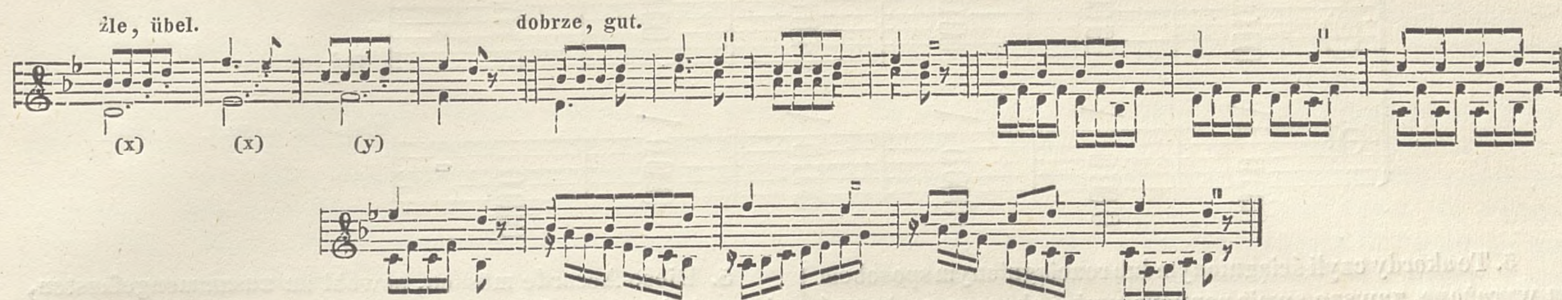


Z téj bazy można różny kontrapunkt wyprowadzić i n. p. tak:

Aus dieser Grundharmonie lässt sich ein verschieden gestalteter Contrapunct entwickeln; z. B.



W układaniu dwugłosu trzeba unikć jawnych i ukrytych kwint i oktaw, w nim bowiem najmniejsze uchybienie razi; n. p.

In dem Satze des Zweygesanges müssen offene und verdeckte Quinten sorgfältigst vermieden werden, weil auch der geringste Verstoss hierin beleidigend wird.



Pod (x) są ukryte oktawy, pod y jawna kwinta.

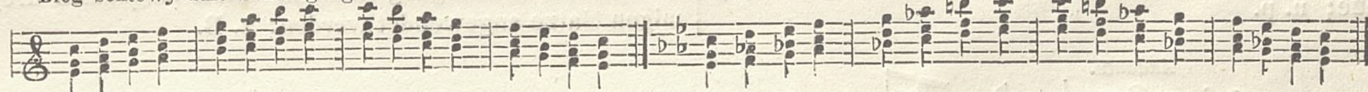
Unter (x) sind verdeckte Octaven, unter (y) eine offene Quinte.

§. 121. O akordach w biegu sextowym.

Na okazaném harmonizowaniu przez tercye i sexty akcydentalne, w spiéra się znajomy passaż harmoniczny trójgłosowy, diatonicznie do góry i na dół idący zwykle bieg sextowy nazwany, który jest taki:

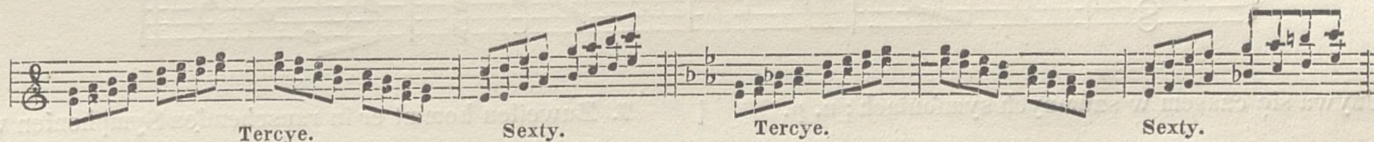
§. 121. Accorde im Sextengange.

Auf der dargestellten Harmonisirung mittelst zufälliger Terzen und Sexten gründet sich die bekannte diatonisch hinauf- und hinablaufende harmonische dreystimmige Passage, welche gewöhnlich der Sextengang genannt wird, und folgender Art ist:



Akordy biegu sextowego biorą swoję przyjemność od tercyj i sext akcydentalnych diatonicznie po sobie następujących. Jako bowiem takowe tercye i sexty z osobna brane przyjemne są do słuchania, n. p. tak:

Die Accorde im Sextengange erhalten ihren angenehmen Klang von den zufälligen diatonisch nach einander folgenden Sexten und Terzen, weil eben diese Terzen und Sexten einzeln genommen angenehm in das Ohr fallen; z. B.



Tak téż równie, gdy się tercye i sexty wraz odzywają, składają akordy biegu sextowego mile brzmiące, które w powyższym przykładnie widzimy.

Akordy biegu sextowego mają następujące własności:

1. Zawsze bieg diatoniczny do góry i na dół zachować muszą, w inszym porządku po sobie następować niemogą.

2. Akordy te, niémają między sobą ani związku harmonicznego, ani przynależytéj Rezolucyj, przeto nieużywają się w harmonii jako akordy istotne, to jest wkadencye się składające, lecz jako przemijające.

3. Te akordy w jednéj tylko pozycyj zawsze zostawać muszą, to jest pomiędzy wierzchnim i spodnim tonem znajduje się interwal sexty, średni zaś ton ze spodnim w interwallu tercyj stoi.

4. Żaden ton tych akordów podwojonym bydź niemoże, wyjąwszy jednak w tenczas, kiedy bardzo powoli po sobie idą i długo się przeciągają, w tenczas mogą w szystkie ich tony

Wenn sie daher zugleich ertönen, so bilden sie Accorde im Sextengange, welche, wie wir im obigen Beyspiele sehen, einen angenehmen Klang haben. Accorde im Sextengange haben folgende Eigenschaften:

1. Sie müssen im Auf- und Niedersteigen den diatonischen Gang beobachten, und können in einer andern Ordnung nicht nacheinander folgen.

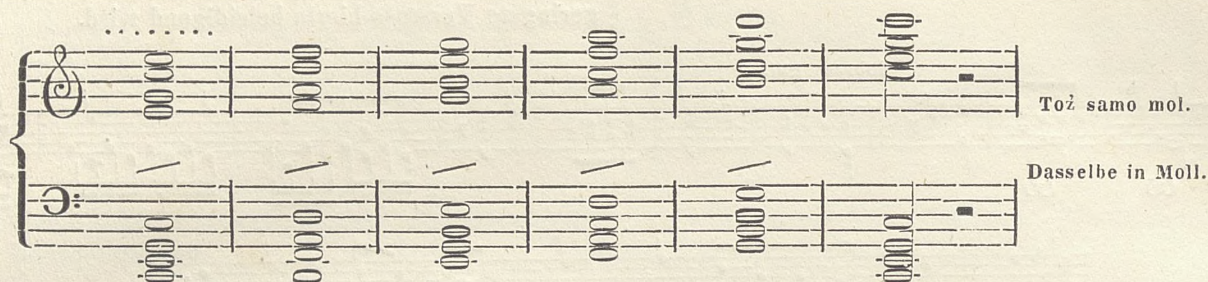
2. Diese Accorde stehen weder in einer harmonischen Verbindung, noch haben sie die gehörige Auflösung, und werden daher in der Harmonie nicht als wirkliche, d. i. in Cadenzen fallende Accorde, sondern als blosse Durchgangs-Accorde angewendet.

3. Diese Accorde müssen immer in einer und derselben Lage stehen, d. i. zwischen den obern und den untern Ton muss das Intervall der Sexte, zwischen den mittleren und den unteren aber das Intervall der Terz fallen.

4. Kein Ton dieser Accorde darf verdoppelt werden, es sey denn, dass sie langsam nach einander folgen, und lange angehalten werden, wo dann alle Töne derselben in der Oc-

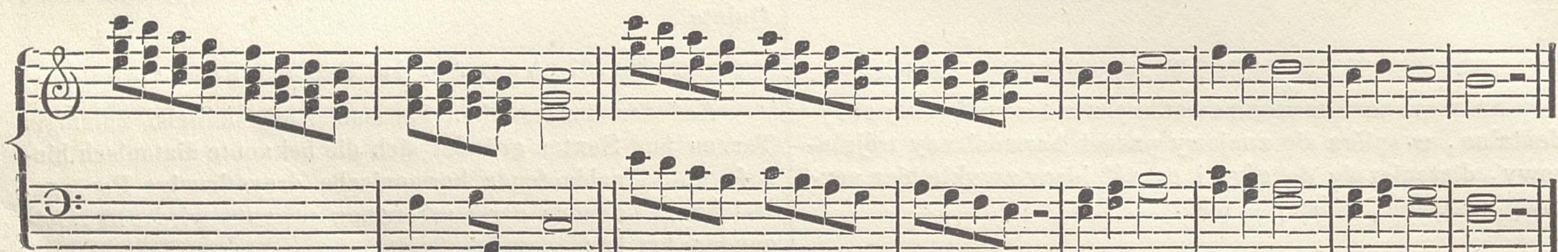
oktawnie bydź podwojone, co w wielkiéj orkiestrze dziać się zwykło; n. p.

tave wiederholt werden können, wie dieses in einer vielstimmigen Orchester-Musik zu geschehen pflegt.



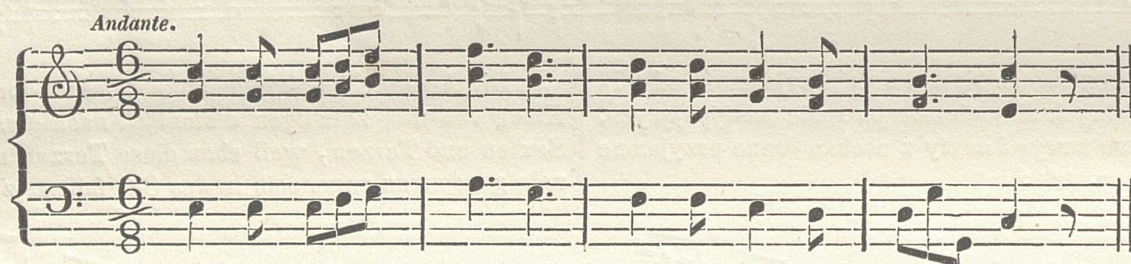
5. Te akordy czyli ściągnionym lub rozciągnionym sposobem są wyrażone, zawsze swoją pozycyą wyżéj okazaną zachować muszą.

5. Diese Accorde müssen, sowohl im zusammengefassten, als auch im ausgedehnten Satze vorgetragen, allemahl die ihnen eigene oben gezeigte Lage beobachten; z. B.



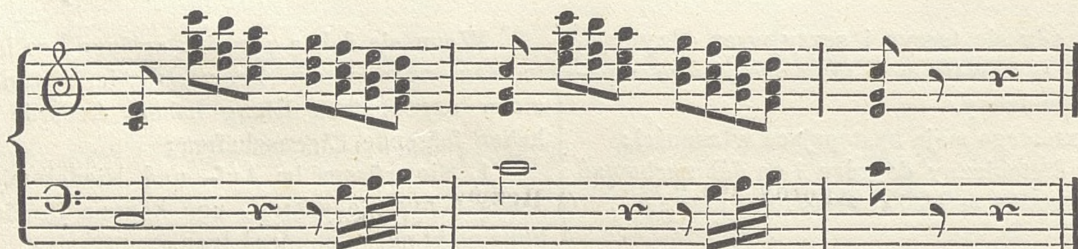
6. Takowy bieg sextowy w trójgłosie powolnym użyty bydź może; n. p.

6. Der Sextengang kann in einem langsamen dreystimmigen Satze angewendet werden; z. B.
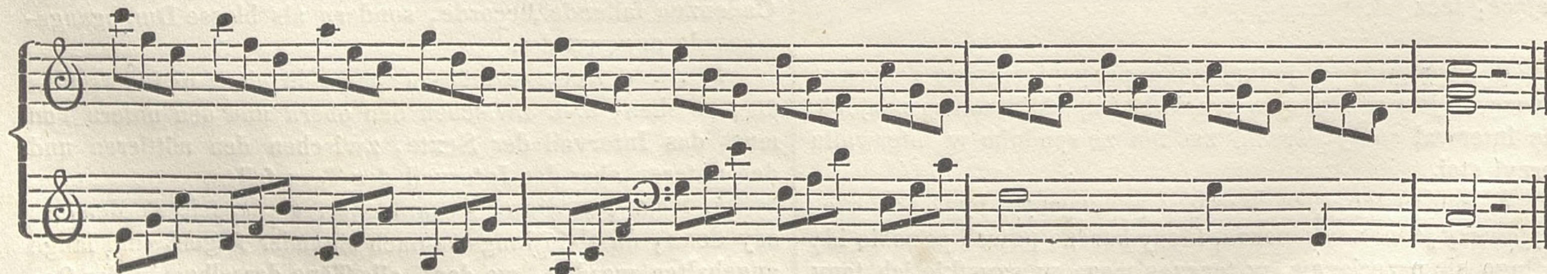


7. Używa się czasem w szumnych symfoniach; n. p.

7. Zuweilen kommt er in rauschenden Symphonien vor.



8. Bieg sextowy wyraża się czasem w rozrzuconych tonach; n. p.

Der Sextengang wird zuweilen in zerstreuten Tönen ausgedrückt; z. B.



Akordów biegu sextowego w harmonicznych kompozycyach bardzo oszczędnie używać należy.

§. 122. O kompozycyj na orkiestrę.

Orkiestra jest liczne zgromadzenie muzykalnych artystów na różnych instrumentach sztukę harmoniczną grających oraz śpiéwających.

Orkiestry są wielkie i małe. Wielka orkiestra jest, która się ze rzniętéj, dętéj i wokalnéj massy składa. Do piérwszéj massy należą dwa głosy skrzypcowe, jeden altówkowy, jeden bassetlowy albo kontrabasowy. Do drugiéj massy wchodzą dwa głosy fletowe, dwa klarnetowe, dwa obojowe, dwa fagotowe, dwie waltorni, dwie trąb, dwa puzony. Do massy wokalistów należy cztéry główne głosy, sopran, alt, tenor, bas, a oprócz tych wiele inszych osób do śpiéwania chóru przeznaczonych w chodzi. Takowa orkiestra składa się pospolicie z 60 osób. Wielka symfonia składa się zdwóch massów, to jest ze rzniętych i dętych instrumentów, do któréj (w proporcyj lokalu) przynajmniéj 36 osób wchodzić powinno.

Małe orkiestry składają się z jednéj tylko massy, lub z dwóch lub z trzech w małéj liczbie obsadnych. Z małéj orkiestry rażące instrumenta, jako to trąby, kotły, pikolo, bywają wyłączone. Wielka orkiestra używa się w kościołach, teatrach i w wielkich gmachach, małe przy koncertach i zabawach pokojowych.

Ułożenie sztuki na orkiestrę przyrównać można do sztuki malowania obrazu koloramí;jako niekażdy rysownik podanych kolorów użyc umié, jeżeli się téj sztuki z doświadczenia nienauczył, tak téż niekażdy harmonik sztuki fortepianowe lub kwartety piszący wielką orkiestrową symfonią ułożyć potrafi, jeżeli się przez praktykę w orkiestrze, znajomość instrumentacyj, nabycie gustu wtéj sztuce nieusposobił; a zatym do ułożenia orkiestrowéj kompozycyj ciężko przepisywać reguł, praktyka gust, żywa imaginacya, kombinacya instrumentacyjnych głosów, stanowią tę sztukę.

Uczeń na orkiestrę komponować chcący, powinien się wtéj sztuce powoli w prawiać, najpiérwéj kwartety i duety pisać, sztuki z fortepianu na kwartet, albo z kwartetu na fortepian przenosić, śpiéwy z akompaniamentem układać, orkiestry uważnie słuchać, partytury dobrych mistrzów analizować, i. t. d.

Orkiestrę uważać należy jak pojedynczy instrument, gdy piszemy n. p. na fortepian staramy się, aby harmonija wrównowadze zostowała, aby jeden ton drugiego niegłuszył i owszém wzmacniał i ozdobił, tak téż równie massy orkiestrowe w równéj sile utrzymować się powinny, aby jedna drugiéj nieprzemagała.

Accorde im Sextengange sollen in harmonischen Sätzen nur sparsam angewendet werden.

§. 122. Composition für das Orchester.

Das Orchester vereint eine grössere Zahl von Tonkünstlern, die unter Mitwirkung der Sänger auf verschiedenen Instrumenten musikalische Werke vortragen.

Es gibt grosse und kleine Orchester. Das grosse Orchester hat drey Bestandtheile: 1. die Streichinstrumente, 2. die Blasinstrumente, und 3. die Singstimmen. Zu dem ersten Bestandtheile gehören zwey Violinen, eine Viola, ein Violoncell oder ein Contrabass. Zu dem zweyten Bestandtheile gehören zwey Flöten, zwey Clarinetten, zwey Oboen, zwey Fagotte, zwey Waldhörner, zwey Trompeten und zwey Posaunen. Zu der Abtheilung der Sänger gehören vier Hauptstimmen: Sopran, Alt, Tenor und Bass, nebst mehreren zum Vortrage der Chöre bestimmten Sängern. Ein solches Orchester ist gewöhnlich aus 60 Personen zusammengesetzt. Die grosse Symphonie ist gewöhnlich aus zwey Bestandtheilen, nämlich aus Streich- und Blasinstrumenten zusammengesetzt, und beschäftigt, nach Beschaffenheit des Locales, wenigstens 36 Personen.

Das kleine Orchester ist bloss aus einem, oder auch aus zwey und drey, jedoch weniger zahlreichen Bestandtheilen zusammengesetzt. Von dem kleinen Orchester werden durchdringende Instrumente, als Trompeten, Pauken und das Piccolo entfernt gehalten. Von dem grossen Orchester wird in Kirchen, Theatern und grossen Gemächern, von dem kleinen aber bey Concerten und musikalischen Hausunterhaltungen Gebrauch gemacht.

Die Composition für das Orchester kann mit der Farbenmahlerey verglichen werden. So wie ein Zeichner nicht im Stande seyn wird, die ihm gegebenen Farben kunstmässig anzuwenden, wenn er diese Kunst nicht gelernt hat: so wird auch der für das Pianoforte oder das Quartett schreibende Componist nicht die Geschicklichkeit besitzen, eine grosse Symphonie für das Orchester zu setzen, wenn er sich nicht durch Unterricht, Übung und Kenntniss der Instrumente diese Kunst eigen machte. Es ist daher schwer, für die Composition der Orchestermusik Regeln aufzustellen, weil diese Kunst Übung, Geschmack, lebendige Phantasie und richtige Combination der Instrumental-Stimmen voraussetzt.

Der Schüler wird in der Kunst, für das Orchester zu componiren, nur langsam fortschreiten, indem er damit anfängt, dass er zuerst Quartetten und Duetten schreibt, dann Stücke für das Pianoforte in das Quartett, und Quartetten für das Pianoforte übersetzt, Gesangstücke mit Begleitung componirt, Orchestermusik mit Aufmerksamkeit anhört, und die Partituren guter Meister fleissig studiert, u. s. w.

Das Orchester muss man als ein einzelnes Instrument betrachten, denn so wie wir bey der Composition für ein Instrument, z. B. das Pianoforte, vorzüglich darauf sehen, dass die Harmonie im Gleichgewichte erhalten werde, und dass ein Ton den audern nicht ersticke, sondern hervorhebe und ziere, eben so müssen die Massen des Orchesters in gleicher Stärke erhalten werden, damit die eine die andere nicht in Schatten stelle und überwiege.

Najgłówniejsza massa orkiestry jest skrzypcowa, jeżeli ta utrzymuje kwartet, tercet, duet, albo unisono, wszystkie insze massy do niéj stosować się muszą; jeżeli skrzypcowa massa zamierza zciszenie, w tenczas wrzawliwe instrumenta albo się zciszyć, albo całkiem pauzować muszą, jeżeli główna massa zamierza silne brzmienie, wszystkie instrumenta jéj silnie pomagać muszą.

Na orkiestrę brać tylko można sztuki okazałe, wyraziste, piękną harmonię mające, a czém dla większéj orkiestry pisać kto zamierzył, tém okazalszych myśli i wytworniejszéj harmonii dobiérać trzeba.

Cóż sądzić o nadzwyczajnie wielkiéj orkiestrze z 400 lub 500 osób złożonéj, jakiéj czasem w wielkich miastach osobliwie w Anglii używają? — Zdaje się, jakoby tak wielka massa instrumentalistów i wokalistów coś osobliwszego działać miała, tym czasem, ile nam wiadomo, że harmonija większą bydź niemoże, tylko kwartet, a zatym mała lub wielka orkiestra jednakowa zawiéra harmoniją. Takowe nadzwyczajnie wielkie orkiestry z potrzeby tylko używają się, gdy bowiem bardzo w wielkim lokalu przy ogromném zgromadzeniu ludu mierna orkiestra nie jest dosyć mocna; takowa musi się ztylu ludzi pomnożyć, aby stosunkowo dostatecznie silnie działać mogła, tymczasem jednak oratorium albo symfonia od 50 lub 500 ludzi grana, zawsze taż sama zostaje.

Nie wszstko jest piękne, co jest kolosalne, każda piękność na mierności się funduje.

Jak się partytura orkiestrowa układać zwykła, tego praktycznie dla szczupłości tego dzieła okazać niemogę, oczém z inszych dzieł, osobliwie z dzieła Raicha, dowiedzieć się proszę.

§. 123. Różnica między wolnémi i ścisłémi harmonicznémi utworami.

Wolne harmoniczne utwory są, w których melodye z wolnéj fantazyj kompozytora płynące, istotę sztuki stanowią; nazywają się wolne, bo melodye z wolnéj myśli pochodzące w nich są panującémi, których harmonija nieogranicza i owszém ich wzmacniać, wyjaśniać i prawie na ich skinienie im służyć jest obowiązana. — Wszystko, cośmy dotąd o pojedynczym kontrapunkcie powiedzieli, to służy do utworzenia kompozycyj wolnego stylu. Do wolnych harmonicznych utworów należą, pieśni, romanse, andantyny, ronda, koncerty, symfonie, owertury, skrzypcowe kwartety, tercety, duety, muzyka tańcowa, wojskowa i. t. d.

Scisłe harmoniczne utwory są, w których harmonija predominuje, melodye zaś nie są ani gienialnie ani rytmiernie ułożone, lecz przez sztukę wyprowadzone i harmonii podległe. Takowy rodzaj kompozycyj zczasów Palestryny pochodzi, który do urozmaicenia choralnego śpiéwania jest wynaleziony, i dotąd się wyłącznie wkościołach tylko utrzymuje. W tych kompozycyach głosy na pozór sprzeczne, różnym tokiem idące

Den vorzüglichsten Bestandtheil des Orchesters bilden die Streichinstrumente. Führen diese das Quartett, Terzett, Duett, oder ein Unisono, so müssen auch die übrigen Instrumente dem Quartett, Terzett u. s. w. angemessen mitwirken; neigen sich die Violinen zum Piano, müssen auch die übrigen Instrumente dasselbe thun oder schweigen, und wenn sie starken Effect beabsichtigen, müssen sie die übrigen Instrumente hierin unterstützen.

Für die Orchestermusik sollen nur vorzügliche Stücke mit schöner Harmonie gewählt werden, und für ein je grösseres Orchester man schreiben will, desto ausgezeichnetere Gedanken und vollkommnere Harmonien müssen gewählt werden.

Man könnte fragen, was von ausserordentlich grossen Orchestern, die aus 400 bis 500 Personen bestehen, und zuweilen in grossen Städten, vorzüglich in England, angewendet werden, zu halten sey. Es könnte scheinen, als wenn eine so grosse Masse von Spielern und Sängern das Gepräge des Ausserordentlichen an sich trüge; da wir jedoch wissen, dass sie die Harmonie des Quartetts nicht überschreitet, so folgt, dass ein kleines oder grosses Orchester nur eine und dieselbe Harmonie umfassen könne, und dass ein so grosses Orchester nur die Grösse des Locals nothwendig mache, da nämlich für ein grosses Local und eine sehr zahlreiche Versammlung von Menschen ein mässiges Orchester zu schwach wäre, so muss auch diesen beyden Umständen angemessen das Orchesterpersonale verstärkt werden; indessen bleibt die Symphonie, sie mag nun von 50 oder 500 Personen ausgeführt werden, immer dieselbe.

Nicht alles Colossale ist auch schön, und die Schönheit überschreitet nie die Gränzen des Masses.

Wie die Partitur für das Orchester gesetzt werden solle, kann hier wegen Kürze des Werkes nicht gezeigt werden, worüber in anderen Werken, vorzüglich in Raicha, die nothwendige Belehrung gesucht werden möge.

§. 123. Unterschied zwischen den freyen und strengen harmonischen Sätzen.

Freye harmonische Sätze sind solche, in welchen die aus der freyen Phantasie des Componisten hervorgehenden Melodien die Wesenheit des Tonstückes bestimmen. Man nennt sie freye Sätze, weil in denselben die aus freyen Gedanken entspringenden Melodien vorherrschend sind, welche durch die Harmonie nicht beschränkt, sondern vielmehr verstärkt hervorgehoben und unterstützt werden. Alles was wir bisher vom einfachen Contrapuncte gesagt haben, ist auch für die Composition im freyen Style geltend. Zu freyen harmonischen Sätzen gehören Lieder, Romanzen, Andantinos, Rondo's, Concerte, Symphonien, Ouverturen, Streichquartetten, Terzetten, Duetten, Tanz- und militärische Musik u. s. w.

Strenge harmonische Sätze sind solche, in welchen die Harmonie vorherrscht, die Melodien hingegen sowohl der Genialität als des Rhythmus entbehren, und indem sie durch das Tonstück durchgeführt werden, der Harmonie untergeordnet bleiben. Derartige Compositionen stammen aus Palestrina's Zeiten, wo sie in der Absicht dem Choralgesange Abwechslung zu geben erfunden wurden, und werden gegenwärtig bloss in der Kirchenmusik beybehalten. In dieser Composition scheinen die Stimmen einander zu widerstreiten, verfol-

i niby różnokształtne, przecież w jednę przyjemną zlewają się całość.

Sztuki ściśło harmoniczne dla tego w kościołach utrzymują się dotąd, bo są poważne, nimają w sobie żadnéj romantyczności i od teatralnych chórów zupełnie się rożnią.

Do utworów ściśloharmonicznych należą: kontrapunkt podwójny, potrójny, poczwórny, kanony, fugi, o których teraz rzecz następuje.

gen einen verschiedenen Gang, und fliessen trotz ihrer verschiedenartigen Gestalt in ein angenehmes Ganze zusammen.

Der strenge harmonische Satz wird desshalb in der Kirchenmusik beibehalten, weil er das Gepräge der Würde an sich trägt, jedem Romantischen fremd ist, und sich durchaus von Opernchören unterscheidet. Zu dem strengen harmonischen Satze gehören der doppelte, dreyfache und vierfache Contrapunct, die Canon's und Fugen, wovon eben gehandelt werden soll.

Rozdział drugi.

O kontrapunkcie podwójnym, potrójnym poczwórnym.
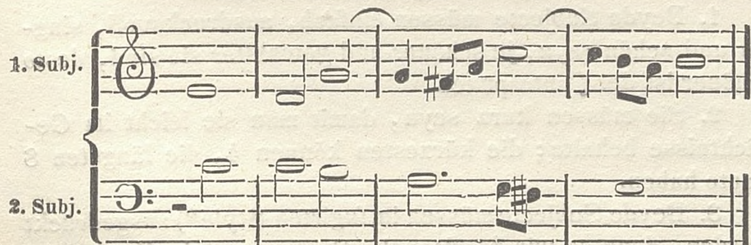
§. 124. Co jest kontrapunkt podwójny?

Podwójny kontrapunkt jest utwór ściśło harmoniczny, w którym dwie melodye sztucznie dobrane wraz harmonizujące są materyałem jego. Mówię tu, że dwie melodye sztucznie dobrane, stanowią kontrapunktu podwójnego istotę, tym bowiem kontrapunkt podwójny różni się od pojedyńczego, w którym jedna tylko melodya działa.

Dwie melodye odrębne wraz harmonizujące do podwójnego kontrapunktu wchodzące, nazywają się subjekto albo motywy, piérwsza nazywa się piérwszy subjekt albo motyw, druga kontrasubjekt albo kontramotyw.

Te subjekta powinny bydź tak sztucznie dobrane, aby jeden drugiemu jako bas służyć mógł, to jest jeżeli piérwszy subjekt działa w wiolinie, drugi powinien mu towarzyszyć w bassie, i w zajemnie, gdy ten, który był dopiéro w bassie przestawiony, zostanie do wiolinu, piérwszy mu jako bas służyć powinien. Słowem, istotna własność subjektów do kontrapunktu podwójnego w chodzących jest, aby w przestawieniu w zajemném harmonizowały. To w zajemne przestawienie subjektów dzieje się troistym sposobem:

1. Przez oktawy, to iest, kiedy albo piérwszy subjekt zostając w miejscu, drugi przez oktawę do góry, albo kiedy drugi zostaje w miejscu, piérwszy przestawia się przez oktawę na dół; n. p.



Zweiter Abschnitt.

Von dem doppelten, dreyfachen und vierfachen Contrapuncte.
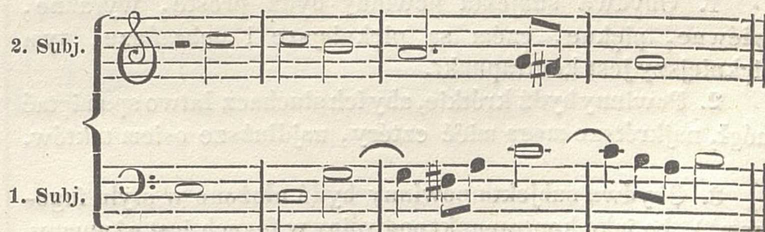
§. 124. Was ist der doppelte Contrapunct?

Der doppelte Contrapunct ist ein streng harmonischer Satz, in welchem zwei künstlich gewählte und zusammen harmonirende Melodien den Stoff bilden. Es wird hier gesagt, dass in dem doppelten Contrapuncte zwei künstlich gewählte Melodien wirken müssen; denn dadurch unterscheidet sich der doppelte Contrapunct von dem einfachen, in welchem letzteren nur eine Melodie das Wesen des Contrapunctes bestimmt.

Die zwey besonderen zusammen harmonirenden und in den doppelten Contrapunct tretenden Melodien nennt man Subjecte oder Motive; die erste heisst das erste Subject oder Motiv, die zweyte das Contrasubject oder Contramotiv.

Diese Subjecte müssen so künstlich gewählt werden, dass eines dem anderen zum Bass dienen könne, d. h. wenn das eine Subject im Violine wirkt, dient das andere demselben im Basse zur Begleitung, und umgekehrt, wenn das im Basse thätige Subject in den Violin übersetzt wird, lässt sich das erste Subject zu seiner Begleitung in den Bass hinab. Mit einem Worte, die wesentliche Eigenschaft der in den doppelten Contrapunct tretenden Subjecte bestehet darin, dass sie beyde in der wechselseitigen Umkehrung zusammen harmoniren. Die wechselseitige Umkehrung der Subjecte geschieht auf dreyfache Art:

1. Durch die Octaven, d. h. wenn das erste Subject seine Lage behält und das andere über eine Octave hinaufsteigt, oder wenn das zweyte Subject seine Lage behält, und das erste um eine Octave tiefer gesetzt wird; z. B.



2. Przez decymy, to jest, kiedy albo piérwszy subjekt zostając w miejscu, drugi przestawia się przez decymę w górę, albo drugi zostając w miejseu, piérwszy przestawia się przez decymę na spód; n. p.

2. Durch Decimen, d. h. wenn das erste Subject seine Lage behält, und das zweyte um eine Decime höher gesetzt wird, oder wenn das zweyte Subject seine Lage behält, und das erste um eine Decime tiefer zu stehen kommt; z. B.

2. Subj. przez 10 w górę
2. Subj. über die 10 hinauf.
2. Subject.
1. Subj.
2. Subj.
1.
1.
1. Subj. przez 10 na spód.
1. Subj. über die 10 herab.

3. Subjekta przestawiają się takie przez duodecymy zdołu do góry; n. p.

Subj.
Kontr.

Od tych tu okazanych przestawień subjektów, kontrapunkta otrzymują swoje nazwiska, jako to: kontrapunkt podwójny w oktawach, w decymach, w duodecymach, o których tu obszérniéj mówić będę.

§. 125. I. O kontrapunkcie podwójnym w oktawach.

Kontrapunkt podwójny w oktawach jest utwór ściśło harmoniczny, którego istotę stanowią subjekta tak sztucznie dobrane, iż na wzajem do góry i nadół przez oktawy przestawione, zawsze harmonizują. Jak się to wszystko dzieje, wnet praktycznie okażę, tu tylko w przód objaśnić muszę: a) Jakie własności dwa dobrane subjekta podwójny stanowiące kontrapunkt miéć powinny? b) Jakim sposobem ich wynaleść i dobrać można? c) Jak harmoniczne głosy do nich dopisać należy?

§. 126. Jakie własności dwa dobrane subjekta podwójny stanowiące kontrapunkt, miéć powinny?

Subjekta do podwójnego kontrapunktu w oktawach wchodzące, powinny mieć następujące własności:

1. Obydwa subjekta powinny bydź proste, wyraźne, śpiéwne, piękne, czém są piękniejsze i dobrańsze, tym piękniejszy jest kontrapunkt.

2. Powinny bydź krótkie, aby ich słuchacz łatwo spamiętać mógł, najkrótsze mogą miéć cztéry, najdłuższe osiem taktów.

3. Obydwa subjekta powinny bydź ułożone w stylu fugowym*), bo jako kontrapunkt podwójny w fugach jest używany, tak téz i subjekta w takim stylu pisane bydź powinny.

*) Jaki jest styl fugowy ciężko go słowami określić, trzeba go raczéj praktycznie znać-któż go z Muzyków niezna? Jest to staroświecki

3. Die Subjecte werden auch durch Duodecimen von unten hinauf versetzt; z. B.

Kontrasubj. per. 12.
Subj.

Von diesen hier angeführten Umkehrungen erhalten die Contrapuncte ihre Benennungen, als doppelter Contrapunct in Octaven, Decimen und Duodecimen, von welchen hier ausführlicher gehandelt wird.

§. 125. I. Von dem doppelten Contrapuncte in der Octave.

Der doppelte Contrapunct in Octaven ist ein streng harmonischer Satz, dessen Wesen zwey so künstlich gewählte Subjecte bestimmen, dass sie abwechselnd durch Octaven bald hinauf, bald heruntergesetzt, dennoch stets zusammen harmoniren. Wie dieses alles geschieht, soll practisch gezeigt werden, sobald vorläufig gezeigt worden ist: a) welche Eigenschaften zwey gewählte, den doppelten Contrapunct bildende Subjecte besitzen müssen; b) auf welche Art sie gefunden und gewählt werden und c) auf welche Art denselben harmonische Stimmen beygegeben werden können.

§. 126. Welche Eigenschaften müssen zwey gewählte, den doppelten Contrapunct bildende Subjecte besitzen?

Die in den doppelten Contrapunct in Octaven tretenden Subjecte müssen folgende Eigenschaften haben:

1. Beyde Subjecte müssen einfach, ausdrucksvoll, singbar und schön seyn, je schöner und gewählter sie sind, desto schöner ist der Contrapunct.

2. Sie müssen kurz seyn, damit man sie leicht im Gedächtnisse behalte; die kürzesten können 4, die längsten 8 Tacte haben.

3. Beyde Subjecte müssen im fugirten Style*) ausgedrückt werden, denn so wie der doppelte Contrapunct in Fugen angewendet wird, so müssen auch die Subjecte in demselben Style aufgefasst werden.

*) Was der fugirte Styl sey, lässt sich schwer durch Worte ausdrücken und muss vielmehr practisch erkannt werden. Welchem Musik-

4. Obydwa subjekta powinny mieć admienną formę, aby ich każdy rozróżnić mógł.

5. Obydwa subjekta powinny mieć ton przeciwny (motum contrarium) aby się tym więcéj odróżniały.

6. Subjekta niepowinny się zaczynać razem, piérwszy subjekt zaczyna się zwykle z uderzeniem piérwszego taktu sztrych na dół, drugi może się zacząć póżniéj po niejakiéj pauzie w piérwszym lub drugim takcie sztrych do góry, chyba że się piérwszy subjekt zaczyna sztrych do góry, wtenczas kontrasubjekt zaczynać się powinien sztrych na dół, to jest, z uderzeniem taktu.

7. Jeżeli piérwszy subjekt modulacyjnie ułożony jest, wtenczas kontrasubjekt do niego stosować się musi.

8. Kiedy dwa subjekta dla równych głosów, jako to dla dwóch sopranów albo dla dwóch altów, lub dla dwóch tenorów, które niewielką mają rozległość tonów, układamy, trzeba niémi tak kierować, aby się wprzełożeniu swoiém niekrzyżowały. Dla uniknienia takowego krzyżowania, trzeba ich tak układać, aby się tony obydwóch subjektów wjednéj zawierały oktawie; tak n. p. następujące dwa subjekta niemożna by dla równych głosów układać tak:
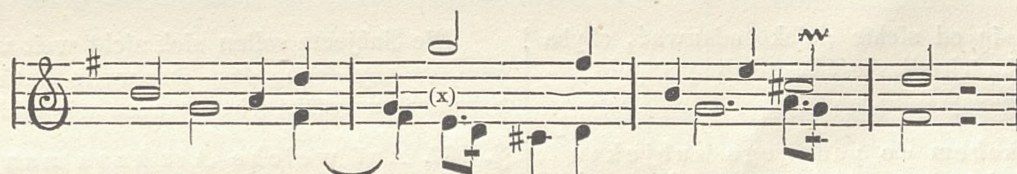
4. Beyde Subjecte müssen eine entgegengesetzte Form haben, damit sie jeder unterscheiden könne.

5. Beyde Subjecte müssen eine entgegengesetzte Bewegung (*motum contrarium*) haben, damit sie sich um so besser von einander unterscheiden.

6. Die Subjecte dürfen nicht zugleich anfangen, das erste Subject beginnt gewöhnlich mit dem Anschlag des ersten Tactes (mit dem Niederstrich), das zweyte später im ersten oder zweiten Tacte mit dem Aufstrich. Beginnt hingegen das erste Subject mit dem Aufstrich, so muss dann das Contrasubject mit dem Niederstrich beginnen, d. h. mit dem Anschlage des Tactes.
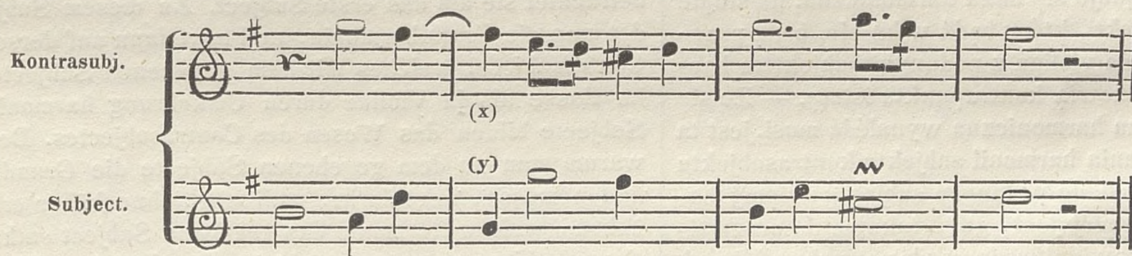
7. Ist das erste Subject modulirend gesetzt, so muss das Contrasubject sich demselben accomodiren.

8. Wenn die zwey Subjecte für zwey gleiche Stimmen, als zwey Soprane, Alte oder Tenore, die keinen grossen Tonumfang haben, gesetzt sind, so soll denselben eine solche Richtung gegeben werden, damit sie sich bei der Umkehrung nicht kreuzen. Diese Kreuzung wird man vermeiden, wenn die Subjecte so gesetzt werden, dass ihre Töne die Gränzen einer Octave nicht überschreiten. So können z. B. nachstehende zwey Subjecte nicht füglich für zwey gleiche Stimmen gesetzt werden.
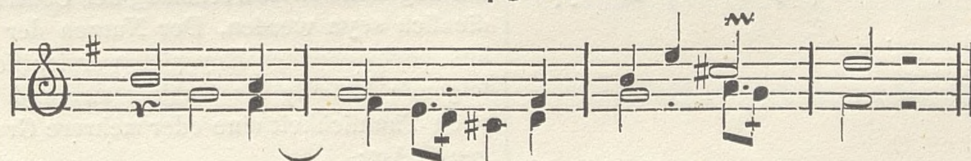


Że te tony subjektów pod (x), więcéj jak o oktawę od siebie są odległe, dla tego w przełożeniu swoiém skrzyżować by się musiały tak:

Weil hier unter (x) die Töne der Subjecte um mehr als eine Octave von einander entfernt sind, so müssten sie sich nothwendig bey der Umkehrung kreutzen:



Tu subjektowy ton (x) krzyżuje się po nad tony kontrasubjektu (y), a zatym te subjekta lepiéj będzie ułożyć tak:

Hier kreuzet sich der Ton des Subjects (x) über die Töne des Contrasubjectes (y), daher werden die Subjecte besser so gesetzt:



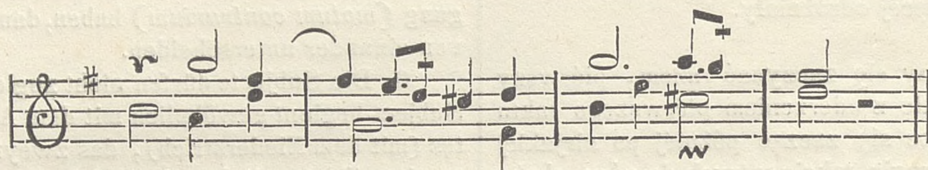
---

bezrytmiczny skład, któren chociaż się w taktach pisze, jednak wnim ani taktów ani symetryczności znać. Mówię, że styl fugowy ma staroświecki skład, bo jaki był w 17 wieku, taki dotąd nieodmienny zostaje, to pochodzi ztąd, bo on wyłącznie kościołowi służy, nikt go tam nieodmienia, dla tego też jego właściwa oryginalność dawna, dotąd się niezmienna utrzymuje.

kenner ist er wohl unbekannt? Es ist ein alterthümlicher rythmusloser Satz, der wiewohl in Tacten geschrieben, weder Tacte noch Symetrie verräth. Wir sagten, dass der fugirte Styl ein alterthümliches Gepräge habe, weil er seinen Character, den er im 17. Jahrhunderte besass, bis auf den heutigen Tag unverändert erhalten hat. Diess kommt daher, weil er ausschliesslich der Kirche dient, hier von Niemanden verändert wird und sonach seine alte Originalität zu erhalten im Stande ist.

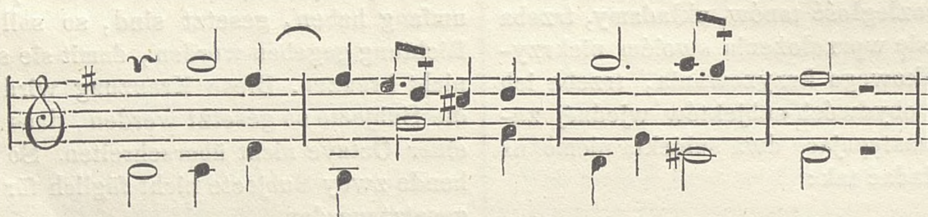
Tym sposobem ułożone subjekta gdy przełożemy, tony ich krzyżować się niebędą.

Wenn wir die Subjecte auf diese Art setzen, so werden sich ihre Töne nicht kreuzen.



Co inszego, kiedy subjekta dla dwóch nierównych głosów, jako to, dla sopranu i altu, albo dla sopranu i tenoru i. t. d. układamy, które to głosy więcéj jak o jednę oktawę od siebie są oddalone, wtenczas bez krzyżowania głosów przełożone bydź mogą tak:

Anders verhält sich die Sache, wenn die Subjecte für zwey verschiedene Stimmen, als Sopran und Alt, oder Sopran und Tenor u. s. w., welche über eine Octave von einander entfernt sind, gesetzt werden, wo dann die Stimmen, ohne dass sie sich kreuzen, versetzt werden können.



Subjekta niemogą się od siebie daleko odsuwać, chyba wtenczas, kiedy tę daleką ich odległość insze głosy zapełniają, oczém wnet mówić będziemy.

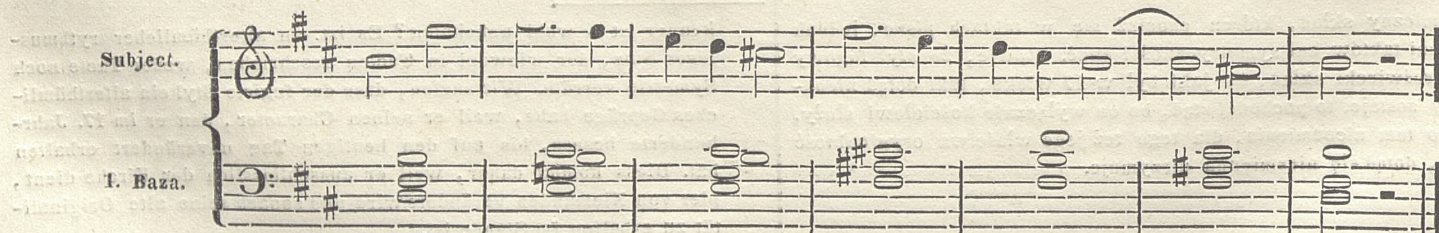
Die Subjecte sollen sich nicht weit von einander entfernen, es sey denn, dass ihre weite Entfernung durch andere Stimmen ausgefüllt wird, wovon wir bald sprechen werden.

§. 127. Jakim sposobem do podanego subjektu kontrasubjekta wynaléść można?

Bierze się jaka melodia krótka w stylu fugowym wyżéj opisane własności mająca jako piérwszy subjekt, do tego obranego subjektu wynajduje się baza harmoniczna, na stopie jéj układa się kontrasubjekt, który bądź w bassie, bądź przestawiony przez oktawę do violinu z podanym subjektem harmonizuje, te subjekta stanowią kontrapunktu istotę. — Ze się do obranego subjektu baza harmoniczna wynaléść musi, jest ta przyczyna, bo bez poznania harmonii subjektu kontrasubjektu ułożyć by niemożna. Jeżeli do podanego subjektu więcéj bazów ułożyć by można, lepiéj jest, gdyż takowe do urozmaicenia harmonii kontrapunkcyjnéj bardzo będą potrzebne. Użytek bazy harmonicznéj w następujących przykładach praktycznie się okazuje. Połóżmy n. p. melodyą następującą jako subjekt, i wynaleźmy do niéj jednę albo więcéj bazów, co wypadnie tak:

§. 127. Auf welche Art kann man zu einem gegebenen Subjecte das Contrasubject finden?

Man wählt eine kurze Melodie, welche im fugirten Style geschrieben, die oben angegebenen Eigenschaften besitzt, und betrachtet sie als das erste Subject. Zu diesem Subjecte findet man die Grundharmonie, und baut dann auf derselben das Contrasubject, welches mit dem gegebenen Subjecte sowohl im Basse als in Violine durch Umkehrung harmonirt, diese Subjecte bilden das Wesen des Contrasubjectes. Der Grund, warum man zu dem gegebenen Subjecte die Grundharmonie finden müsse, liegt darin, weil man, ohne früher erkannt zu haben, welche Harmonie das gegebene Subject enthalte, das Contrasubject zu setzen nicht im Stande wäre. Wenn mehr als eine Grundharmonie zu dem gegebenen Subjecte gesetzt werden können, so ist es um so vortheilhafter, weil solche zur angenehmen Abwechslung der Contrapunct-Harmonie sehr dienlich seyn werden. Der Nutzen der Grundharmonie wird aus nachstehenden Beyspielen ersichtlich. Wir nehmen z. B. folgende Melodie als Subject an, und setzen zu derselben nach Thunlichkeit eine oder mehrere Grundharmonien auf folgende Art:



Ten sam, dasselbe Subject.

2. Baza.

Ten sam, dasselbe Subject.

3. Baza.

Ten sam, dasselbe Subject.

4. Baza.

Na stopie każdéj wynalezionéj bazy z osobna wynajdźmy kontrasubjekta wyżéj opisane własności mające, a osobliwie, aby z podanym subjektem w przestawieniu harmonizowały.

Kontrasubjekta podług pierwszéj bazy.

Die gefundene Basis gibt uns den Wink, wie wir Contrasubjecte finden können, welche oben angeführte Eigenschaften besitzen, und insbesondere mit dem gegebenen Subjecte in der Umkehrung harmoniren.

Contrasubject nach der ersten Basis.

Kontrasubj.

Kontrasubj.

1. Baza.

Kontrasubjekt podług drugiéj bazy.

Contrasubject nach der zweiten Basis.

Kontras.

2. Baza.

Kontrasubjekt podług trzeciéj bazy. | Contrasubject nach der dritten Basis.

Kontrasubj.

3. Baza.

Kontrasubjekt podług czwartéj bazy. | Contrasubject nach der vierten Basis.

Kontrasubj.

4. Baza.

Dla dalszego u rozmaicenia kontrapunktu można subjekt podany przenieść do stycznéj tonacyj, ułożyć do niego nową bazę, i na stopie jéj wynaleść nowy kontrasubjekt; n. p.

Um Abwechslung (Mannigfaltigkeit) zu erzielen, kann man das gegebene Subject in eine verwandte Tonart übertragen, zu diesem dann eine neue Basis finden, und auf derselben ein neues Contrasubject bilden; z. B.

major.

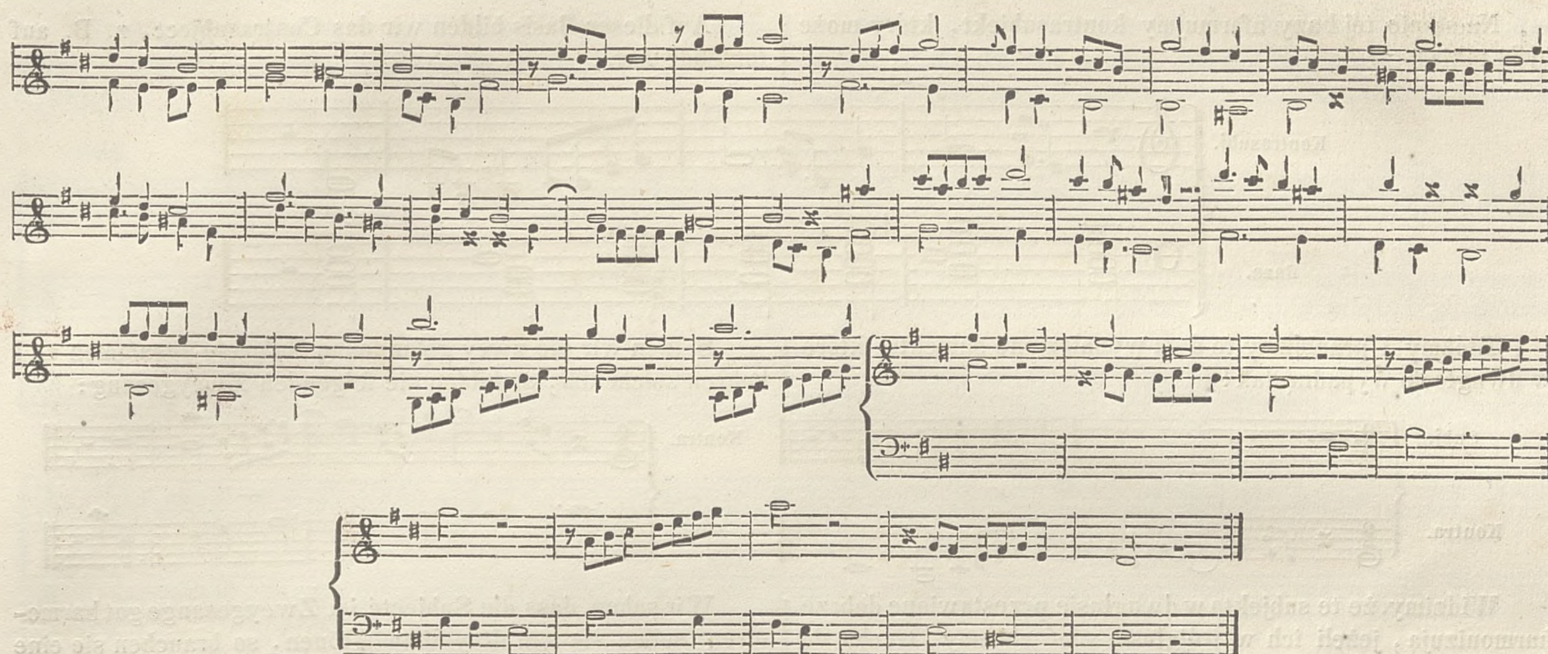
Subject.

Kontrasubj.

Baza.

Gdy teraz wynalezione kontrasubjekta z subjektem połączymy tak, iż subjekt raz w wiolinie drugi raz w bassie postawiony będzie, wyniknie kontrapunkt podwójny w dwugłosie, taki:

Wenn wir nun die gefundenen Contrasubjecte mit dem Subjecte so verbinden, dass das Subject bald in den Violin, bald in den Bass versetzt wird, so geht folgender zweistimmiger doppelter Contrapunct hervor:



Kontrapunkt podwójny w dwugłosie słabo się wydaje, bo w nim harmonii dostatecznie wyrazić niemożna, przeto najlepiéj kiedy w czwór, a przynajmniéj w trójgłosie jest pisany. Zobaczmy, jakim sposobem kontrapunkt podwójny w tercecie albo w kwartecie ułożyć należy.

§. 138. Jak kontrapunkt podwójny w trój albo w czwórgłosie ułożyć należy.

Aby wynalezione subjekta w trój albo w czwórgłosie działały, trzeba do nich jeden albo dwa głosy przyczynić, te głosy nazywają się uzupełniające czyli dodatkowe. Do uzupełniających głosów w chodzą te tony akordów, które w subjektach niesą wyrażone, a które do wyrażenia harmonii takiéj, jaka się w bazie zawiera, koniecznie są potrzebne; n. p. jeżeli z akordu tonikalnego c e g c, subjekta zajmują tony c e, wtym razie głosy uzupełniające powinny zajmować resztę tonów tegoż akordu, to jest g c, i przeciwnie, jeżeli subjekta zajmują g e, głosy uzupełniające zabierają tony c e. Toż samo o wszystkich akordach rozumieć należy. Głosy uzupełniające niekoniecznie przestawne bydź mają, to jest niekoniecznie tak ściśle dobierane jak subjekta, aby się raz do wiolinu, drugi raz do bassu przekładać miały, dosyć gdy wtym głosie, do którego są przeznaczone harmonizują. W uzupełnianiu głosów nienależy także tonów podwajać wyjąwszy bazów akordowych.

Zobaczmy tożsamo praktycznie, połóżmy subjekt następujący, i wynajdźmy do niego bazę:
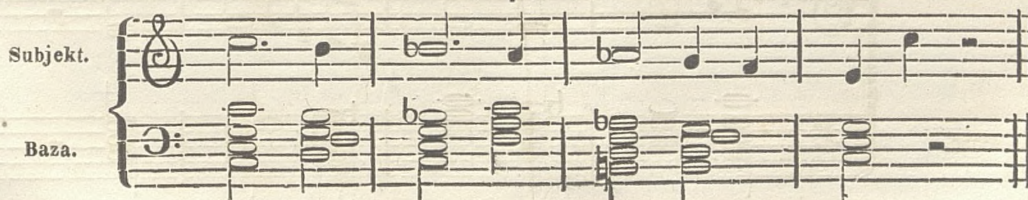
Der zweistimmige doppelte Contrapunct erscheint schwach, weil in demselben die Harmonie nicht vollständig ausgedrückt werden kann, wesshalb solcher jedesmahl vier-, oder wenigstens dreystimmig gesetzt werden soll. Wir wollen nun sehen, auf welche Art der Contrapunct im Terzette oder Quartette gesetzt werden müsse.

§. 128. Auf welche Art soll der doppelte Contrapunct für drey oder vier Stimmen gesetzt werden?

Damit die gefundenen Subjecte drey- oder vierstimmig wirken, muss man zu denselben eine oder zwei Stimmen setzen, die man Ausfüllungsstimmen nennt. Zu den Ausfüllungsstimmen gehören jene Töne der Accorde, welche in den Subjecten nicht vorkommen und die zum Ausdrucke der Harmonie, wie solche in der Basis enthalten ist, durchaus nothwendig sind. Erhalten z. B. die Subjecte aus dem Tonical-Accorde c e g c die Töne c e, so bekommen die Ausfüllungsstimmen die übrigen Töne desselben Accordes, d. i. g c, und umgekehrt, haben die Subjecte die Töne g c, so erhalten die Ausfüllungsstimmen die Töne c e. Dieses ist von allen Accorden zu verstehen. Die Ausfüllungsstimmen müssen nicht nothwendig umkehrbar seyn, d. h. so streng gewählt, dass sie bald in den Violin, bald in den Bass gleich den Subjecten versetzt werden können, sondern es genügt, wenn sie in der Stimme, für welche sie bestimmt sind, harmoniren.

Bei der Auflösung der Stimmen sollen mit Ausnahme der Basis der Accorde die Töne niemahls in der Octave verdoppelt werden.

Betrachten wir dieses in Beyspielen, und suchen zu dem nachstehenden Subjecte die Basis:



Na stopie téj bazy uformujmy kontrasubjekt, który może bydź taki:

Auf dieser Basis bilden wir das Contrasubject, z. B. auf folgende Art.

Kontrasubj.

Baza.

Złóżmy i przełóżmy te dwa wynalezione subjekta, które w dwugłosie wypadną tak:

Setzen wir die zwey gefundenen Subjecte zusammen und kehren solche um, so bilden sie folgenden Zweygesang:

Subj. Kontra.

Kontra. Subj.

Widzimy, że te subjekta w dwugłosie przestawione dobrze harmonizują, jeżeli ich w trójgłosie mieć chcemy, trzeba do nich dołożyć jeden głos uzupełniający. Wymiarkujmyż, jakie tony bazy harmonicznéj subjekta zajmują, i z jakich się tonów głos uzupełniający składać ma?

Wir sehen, dass die Subjecte im Zweygesange gut harmoniren; sollen sie nun dreystimmig tönen, so brauchen sie eine Ausfüllungsstimme. Um diese zu finden, wollen wir untersuchen, welche harmonische Töne die Subjecte enthalten, und sehen, aus welchen Tönen die Ausfüllungsstimme werde bestehen müssen.

Subjekt	c h	b a	as h g	e
Kontrasubjekt	e g	g f	f h	c
Głos uzupeł. Ausfüllungsstimme . . .	c d	e c	h d	c

Toż samo w nótach.

Dasselbe in Noten:

Subjekt.

Contrasubj.

1. Głos uzupełn.
1. Ausfüllungs-St.

Takich uzupełniających głosów na stopie bazy harmonicznéj tyle wynaleść można, ile dla urozmaicenia kontrapunktu potrzeba będzie; n. p.

Dieser Ausfüllungsstimmen können in der harmonischen Basis so viele gefunden werden, als nothwendig sind, dem Contrapuncte Mannigfaltigkeit zu geben; z. B.

2. Głos uzupełn.
Ausfüllungsst.

3. —

4. —

Baza.

Gdy subjekta raz ztym drugi raz ziuszym głosem uzupełniającym zestawiemy, otrzymamy kontrapunkcyiny tercet następujący.

Wenn wir die Subjecte das eine Mahl mit der einen, das andere Mahl mit der andern Ausfüllungsstimme zusammenstellen, so erhalten wir nachstehendes contrapunctirtes Terzett:

Subj. Subj. Usup. Ausf. 3.

Kontra. Subj. Uzup. Ausf. 4.

Kontr. Subj.

Subj. Uzup. Ausf.

Subj. Uzup. Ausf. 2.

Kontr.

Ten kontrapunkt można rozszerzyć i urozmaicić nietylko przez dobranie coraz inszych uzupełniaiących głosów, ale jeszcze więcéj przez modulacyą subjektów, coraz do inszéj tonacyj podług jakiéjkolwiek umyślonéj bazy połóżmy n. p. tak:

Dieser Contrapunct kann durch Hinzusetzung anderer Ausfüllungsstimmen, noch mehr aber durch Modulirung der Subjecte in immer andere Tonarten erweitert und mannigfaltig gemacht werden; z. B.

C-dur A-moll F-dur C-dur.

Jeżeli kontrapunkt podwójny w czwórgłosie ułożyć chcemy, tym samym sposobem jak się dopiero okazało postąpić należy; trzeba naypierwéj obrać jaki subjekt, do tego wynaleść jednę lub więcej bazów, na stopie którejkolwiek trzeba wynaleść kontrasubjekt, a potém różne uzupełniające głosy. Gdy to wszystko jest gotowe, ztych materyałów składać i urozmaicać można kontrapunkt, to go stawiając w dwugłosie, to w trójgłosie, to wynajdując coraz nowe uzupełnienia, to modulując do stycznych tonacyj, i. t. d. Dla praktycznego pokazania téj sztuki, weźmy jaki kolwiek subjekt, n. p. taki:

Wenn wir den doppelten Contrapunct vierstimmig setzen wollen, so hat man auf die eben gezeigte Art zu verfahren. Man wählt zuerst ein Subject, findet zu demselben eine oder mehrere Bases, bauet auf diesen das Contrasubject, und sucht dann die verschiedenen Ausfüllungsstimmen. Ist alles dieses vorbereitet, so wird aus diesen Stoffen der Contrapunct zusammengesetzt, und dadurch mannigfaltig gemacht, dass man denselben bald in zwey, bald in drey Stimmen wirken oder immer andere Ausfüllungsstimmen annehmen und in verwandte Tonarten moduliren lässt; z. B. setzen wir das folgende Subject:

Wynajdźmy do niego bazę harmoniczną, a ztéj wyprowadźmy kontrasubjekt.

Suchen wir zu diesem Subjecte die harmonische Basis, und entwickeln daraus das Contrasubject.

Subj. Subj. Subj.
Kontr. Kontr. Kontr.
Baza.

Powyższe subjekta są dobrze podobierane te bowiem w przestawieniu się zgadzają.

Die eben angeführten Subjecte sind gut gewählt, weil solche bey jeder Umkehrung harmoniren.

Subj. Kontra. Subj. moll.
Kontr.
Kontr.
Subj.
Kontr.

Gdy oprócz okazauych subjektów na stopie tych samych bazów różne uzupełniające wynajdziemy frazy, i te z subjektem to w duecie to w kwartecie zestawiemy i zamięszamy, ztąd wyniknie następująca kontrapunkcyjna sztuka w kwartecie.

Wenn wir aus derselben Basis, ausser den angeführten Subjecten verschiedene Ausfüllungsphrasen finden, und diese mit den Subjecten im Duette oder Quartette zusammenstellen, so erhalten wir nachstehenden vierstimmigen Contrapunct.

Kontr. Uzup. Ausf. Subj.
Subj.
Kontr.
Subj. Kontr.
Uzup. Ausf. Kontr.
Kontr. Kontr. Uzup. Ausf.
Subj.
Subj.

Złego określenia wyrozumieć można, jak okazany kontrapunkt nie tylko przez wynajdowanie uzupełniających frazów, ale takie przez modulacyą i dodanie pośrednich przegrywków (Epizodów) o których w rozdziale o fugach mówić będziemy, wielokrotnie rozszerzyć i urozmaicić można.

§. 129. II. O kontrapunkcie podwójnym w decymach.

Kontrapunkt podwójny w decymach jest, w którym kontrasubjekt tak sztucznie jest wynaleziony, iż przez decymę (to jest przez oktawną tercyą) z dołu do góry ponad subjekt przełożony znim się zgadza.

Wyszukiwanie takiego kontrasubjektu, któryby przez decymę przestawiony z subjektem się zgadzał, wielką pracę harmonistom dawnym zadawało. Zważywszy tę rzecz, każdy tu widzi, że ztakowéj pedanteryi szkolnéj nic osobliwszego dla harmonii nie wynika; na co się tu bowiem w wynajdowaniu takich kontrasubjektów trudzić, niechaj one będą jakie chcą, a gdy ich dla urozmaicenia fugi, przez decymy do góry lub na dół przenieść chcemy, przenieśmy ich modulacyjnie z

Aus dem Angeführten ist zu ersehen, wie vielfach der gegebene Contrapunct nicht bloss durch Auffindung von neuen Ausfüllungsphrasen, sondern auch durch Modulation und durch Einschaltung von Episoden, wovon im folgenden Abschnitte gehandelt wird, erweitert und mannigfaltig gemacht werden könne.

§. 129. II. Von dem doppelten Contrapuncte in Decimen.

Der Contrapunct in Decimen ist derjenige, in welchem das Contrasubject so künstlich gewählt ist, dass es um eine Decime über das Subject hinaufgehoben, mit demselben harmonirt.

Das Aufsuchen eines solchen Contrasubjectes, welcher in Decimen versetzt mit dem Subjecte harmonirt, kostete die alten Harmoniesetzer eine mühevolle Arbeit. Erwägt man aber die Sache genauer, so sieht man, dass diese pedantische Forderung keinen besonderen Gewinn der Harmonie verschafft. Wozu auch diese Mühe? Will man eine Abwechslung in das Tonstück bringen, und die Contrasubjecte über Decimen hinauf- oder hinabversetzen, so gehe man modulationsweise zu

całą harmonią do wierzchniéj lub spodniéj medyansy, taka robota dalekowyraźniéj i piękniéj się wyda, niżli gdybyśmy harmonią tèjże saméj tonacyj subjektu zostawując, jeden tylko głos mało znaczący przez decymę podnosili lub z niżali; n. p.

Werke und übertrage die Contrasubjecte mit der ganzen Harmonie in die obere oder untere Mediant-Tonart; diese Arbeit wird bei weitem ausdrucksvoller und schöner, als wenn wir mit Beybehaltung der Tonart bloss eine wenig bedeutende Stimme mittelst Decimen hinauf- oder hinabsetzen; z. B.

Subjekt.

Kontrasubj.

C-dur

Kontrasubj.

Subj.

e-moll.

Gdy do takowego kontrapunktu głosy uzupełniające dobrane, w różnych formach to wśrodku, to na wiérzchu, to na spodzie odmieniać się będą, takowy pięknie urozmaicony bydź może.

Dieser Contrapunct erhält angenehme Mannigfaltigkeit, wenn seine Ausfüllungsstimmen bald in der Mitte, bald oben, bald unten und in verschiedenen Formen wechseln.

§. 130. III. O kontrapunkcie podwójnym w duodecymach.

Gdy kontrasubjekt tak sztucznie jest ułożony, że przez duodecymę (to jest przez oktawną kwitę do góry) w górny głos przełożony z subjektem się swoim zgadza, ten stanowi materyał kontrapunktu podwójnego w duodecymach. Ten przedmiot nad inne trudniejszy, około którego dawni harmoniści, jak widać z ich dzieł, wielką sobie zadawali pracę, usiłuje wynaléść taki kontrasubjekt, aby tenże i na spodzie subjektu i przeniesiony przez duodecymę w górę znim się zgadzał, podług naszéj teoryi bardzo się załatwia; zważywszy bowiem tę rzecz, kontrapunkt w duodecymach nic inszego nie jest, jak modulacya subjektów do wiérzchniéj dominansy, co gdy uczyniémy, tém samém wyniknie kontrapunkt w duodecymach, następującym sposobem.

§. 130. III. Von dem doppelten Contrapuncte in Duodecimen.

Wenn das Contrasubject so künstlich gesetzt ist, dass es um eine Duodecime (d. i. um die Octav-Quinte) hinauf in die obere Stimme versetzt mit seinem Subjecte harmonirt, so liefert es den Stoff zu dem doppelten Contrapuncte in Duodecimen. Dieser vor allen anderen schwierige Gegenstand, welcher älteren Harmoniesetzern bey Aufsuchung eines Contrasubjectes, das sowohl unterhalb des Subjectes, als auch um eine Duodecime über dasselbe versetzt harmonirend wäre, so mühevolle Arbeit gekostet hat, wird nach unserer Theorie sehr erleichtert. Erwägt man die Sache, so sieht man ein, dass der Contrapunct in Duodecimen nichts anderes sey, als die Modulation der Subjecte in die Tonart der oberen Dominante, führt man also dieses aus, so kommt der Contrapunct in Duodecimen von selbst heraus; z. B.

Subj. Kontr. p. 12.

Kontr. Subj.

g-dur d-dur

Gdy do takowego kontrapunktu głosy uzupełniające w różnych formach, to w środku, to na wiérzchu, to na spodzie odmieniać się będą, takowy pięknie urozmaicony bydź może.

Dieser Contrapunct erhält angenehme Mannigfaltigkeit, wenn seine Ausfüllungsstimmen bald in der Mitte, bald oben, bald unten und in verschiedenen Formen wechseln.

§. 131. IV. O kontrapunkcie potrójnym w oktawach.

Kontrapunkt potrójny jest, w którym trzy sztucznie dobrane melodye czyli subjekta wraz harmonizują, i harmonicznéj sztuki

§. 131. IV. Von dem dreyfachen Contrapuncte in Octaven.

Der dreyfache Contrapunct ist ein solcher, in welchem drey künstlich gewählte Melodien oder Subjecte zugleich har-

stanowią materyał. Te trzy subjekta powinny bydź tak zgodne, aby oktawnie przełożone jeden drugiemu za bas służyć mógł, powinny się jednak w formie i zaczęciu od siebie różnić. Jeżeli się subjekt zaczyna z uderzeniem piérwszego taktu (sztrychem na dół) drugi zaczyna się po niejakiéj pauzie sztrychem do góry, trzeci jeszcze późniéj także sztrychem do góry.

Aby do podanego głównego subjektu wynaléść można insze dwa, trzeba do niego wynaléść bazę harmoniczną; zobaczmy to praktycznie, weźmy melodyą jako główny subjekt i wynajdźmy do niéj bazę harmoniczną; n. p. tak:

moniren, und den Stoff des Tonstückes bilden. Diese drey Subjecte müssen so übereinstimmend seyn, dass sie um eine Octave versetzt einander zum Basse dienen, und sich nur durch Form und ihren Anfang von einander unterscheiden. Beginnt das erste Subject mit dem Anschlage des ersten Tactes, mit dem Niederstreich, so folgt das zweite nach einer oder der anderen Pause mit dem Aufstreich.

Um zu dem gegebenen Hauptsubjecte zwey andere Subjecte zu finden, muss man zu dem ersten die harmonische Basis suchen. Wir wollen dieses in einem Beyspiele versuchen, und zu der gegebenen Melodie als dem Hauptsubjecte die harmonische Basis finden; z. B.

1. Subj.
Baza.

Na stopie téj bazy wynajdźmy drugi i trzeci subjekt, które mogą bydź następujące.

Aus dieser Basis wird das zweite und dritte Subject abgeleitet, welche so beschaffen seyn können.

2. Subj.
3. Subj.
Baza.

Dla upewnienia się, czyli te subjekta wynalezione w przestawieniu harmonizować będą, spróbujmy ich w dwugłosie.

Um uns zu überzeugen, dass die gefundenen Subjecte bei der Umkehrung harmoniren werden, wollen wir sie im Duette prüfen.

Subj. 1. Subj. 2.
Subj. 2. Subj. 1.
Subj. 1
Subj. 3.

Tu widzimy, że wszystkie trzy subjekta w przestawieniu dobrze harmonizują, wynajdźmyż teraz na stopie téj saméj bazy różne głosy uzupełniające, i zostawmy z nich kontrapunkt

Wir sehen, dass alle drey Subjecte bey der Umkehrung harmoniren, suchen daher in derselben Basis die verschiedenen Ausfüllungsstimmen, und setzen den Contrapunct in drey

potrójny w tercecie lub kwartecie lub na przemiany, następującym sposobem.

oder vier Stimmen, oder auch abwechselnd auf folgende Art zusammen.

Ten czwórgłos można podług upodobania przedłużyć, z dobiąc go co raz inszémi uzupełniającémi głosami, modulując i. t. d.

Dawni mistrzowie kościoła rzymskiego tym sposobem chóralne śpiéwy, bardzo pięknie ozdobili.

Gdybyśmy chcieli ułożyć kontrapunkt potrójny w decymach lub duodecymach, trzeba takie wynajdować subjekta, które by przez decymy lub duodecymy w górę przestawione nawzajem zgodzić się mogły, albo też niechaj subjekta modulują, tak jakeśmy dopiéro mówili.

Ponieważ dla szczupłości tego dzieła wtéj mierze praktycznych przykładów udzielić niemogę, proszę takowych w inszych autorach poszukać.

Dieses Quartett kann durch Hinzusetzung anderer Ausfüllungsstimmen, Modulationen u. s. w. nach Belieben erweitert und verschönert werden.

Ältere Meister der römischen Kirche haben auf diese Art den Choralgesängen abwechselnde Schönheiten zu geben gewusst.

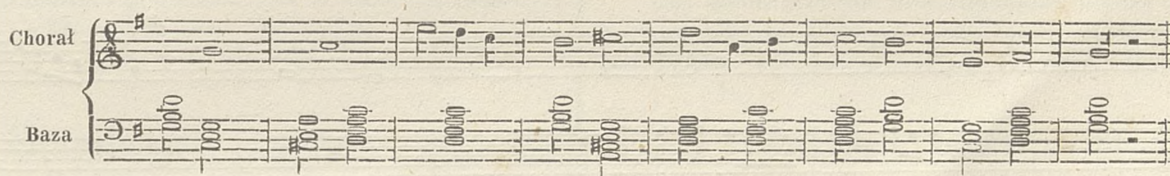
Will man einen dreyfachen Contrapunct in Decimen oder Duodecimen setzen, so muss man gleichfalls Subjecte suchen, welche um eine Decime oder Duodecime höher gesetzt unter einander harmoniren, oder die Subjecte sollen auf diese Art moduliren, wie es eben gesagt wurde. Die Kürze des Werkes gestattet nicht die Ausführung der hieher einschlagenden praktischen Beyspiele, welche in anderen Werken nachgesucht werden mögen.

§. 132. V. O kontrapunkcie poczwórnym w oktawach.

Kontrapunkt poczwórny w oktawach jest, w którym sztucznie dobrane subjekta wraz się z gadzają, i w oktawnych przestawieniach harmoniczną składają całość. Do utworzenia kontrapunktu tego rodzaju obiéra się jaki główny subjekt, najpowszechniéj jakiś krótki chorał, jako to dawnémi czasy, Allegri, Pallestryna, Scarlatti zwykli byli czynić, najdłuższy może bydź w ośmiu taktach. Do wynalezienia reszty trzech subjektów, trzeba najpiérwéj głównego subjektu fundamentalną harmonią dobrze rozpoznać, to jest, ułożyć bazę harmoniczną jak najpiękniejszą, potém na stopie téj bazy, tworzą się subjekta, zktórych każdy ma odmienną formę i coraz późniéj się zaczyna, wszystkie jednak w oktawném przestawieniu zgadzać się muszą. Zobaczmy to praktycznie. Weźmy jaki chorał i wynajdźmy do niego bazę harmoniczną, co może bydź tak:

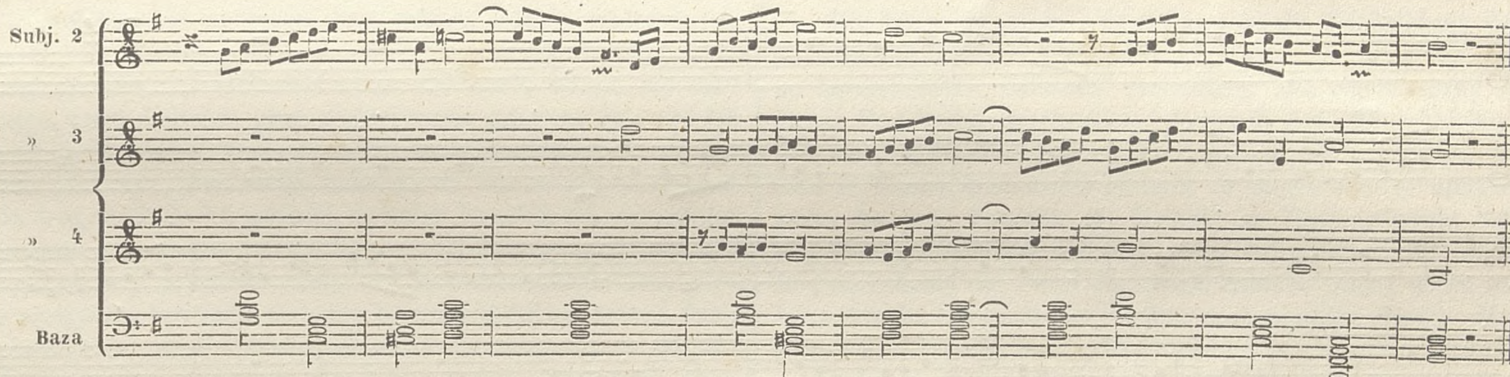
§. 132. V. Von dem vierfachen Contrapuncte in Octaven.

Der vierfache Contrapunct in Octaven ist ein solcher, in welchem vier künstlich gewählte Subjecte zugleich harmoniren, und in Octaven versetzt einen harmonischen Satz bilden. Um einen Contrapunct dieser Art zu bilden, wählt man gewöhnlich zum Hauptsubjecte einen kurzen, höchstens aus 8 Tacten bestehenden Choral, wie solche bei den älteren Meistern, als: Allegri, Palestrina und Scarlatti gefunden werden, erforscht dann, um die andern Subjecte zu finden, die Grundharmonie des Hauptsubjectes, und drücket die gefundene harmonische Basis in möglichst schönem Satze aus. Aus dieser Basis entwickelt man sodann die übrigen Subjecte, von denen ein jedes eine verschiedene Form hat, und im Satze immer später an die Reihe kommt, alle jedoch in der Octav-Umkehrung im Wohlklange sich befinden. Betrachten wir die Sache in einem Beispiele, und suchen zu einem Choral die harmonische Basis; z. B.



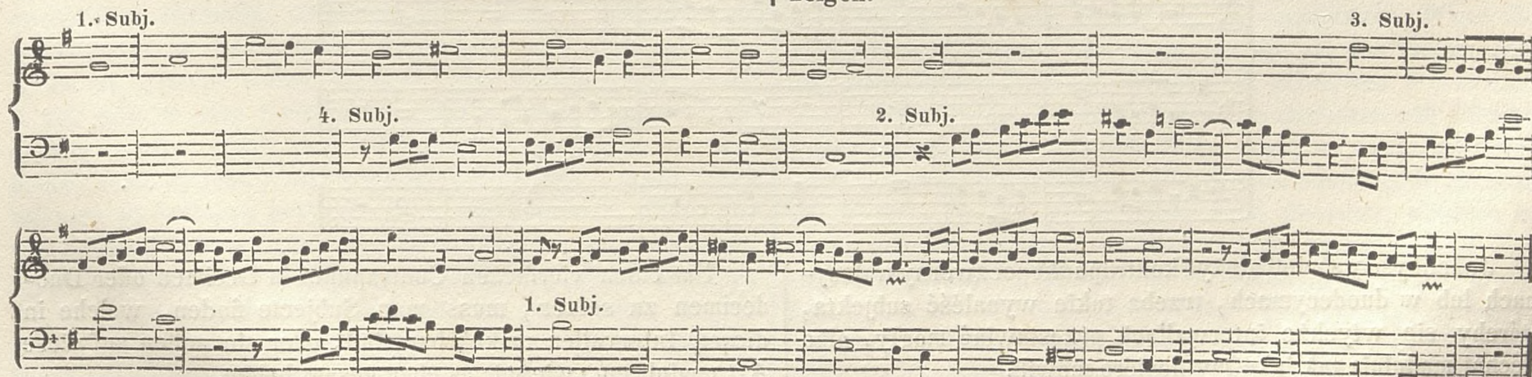
Na stopie téj bazy wynajdźmy drugi, trzeci i czwarty subjekt.

Auf dem Grunde dieser Basis bilden wir das zweite, dritte und vierte Subject:



Tu widzimy, że wszystkie trzy wynalezione subjekta z bazą głównego subjektu się zgadzają, zobaczmy teraz, czyli też same w oktawném przestawieniu między sobą zgadzać się będą, co najlepiéj nam się okaże w dwugłosie.

Wir sehen, dass die gefundenen drey Subjecte mit der Basis des Hauptsubjectes übereinstimmen, und wollen nun untersuchen, ob selbe auch in der Octavversetzung mit einander wohlklingen. Dieses wird uns am besten der Zweyklang zeigen.



Gdy te subjekta z gadzają się w przestawieniu oktawném, ztąd się upewniamy, że takowe w następującym czwórgłosie harmonizować będą.

Da diese Subjecte in der Octavensetzung harmoniren, so schliessen wir, dass sie auch im nachstehenden Viergesange harmoniren werden.

Jeżelibyśmy chcieli ułożyć kontrapunkt poczwórny w decymach lub w duodecymach, trzeba takie wynaléść subjekta, któreby się wtychże interwallach przestawiać mogły, albo niechaj modulują tak jakeśmy dopiéro mówili.

Um einen vierfachen Contrapunct in Decimen oder Duodecimen zu setzen, muss man Subjecte finden, welche in diesen Intervallen umkehrbar sind, oder sie sollen auf diese Art moduliren, wie wir es eben gesagt haben.

§. 133. O użytku kontrapunktów okazanych.

Za czasów Allegrego, Palestryny, Scarlatti i. t. d. służył ten rodzaj kompozycyj do urozmaicenia i przyozdobienia śpiéwów chóralnych bez akompaniamentów instrumentalnych, późniéj dopisywano do nich kontrabas lub organ, a nawet dęte rznięte instrumenta, zawsze jednak utrzymywano się w obrębach pewnego kościelnego stylu, ala capella nazwanego. Za czasów Hendla w końiu 17 wieku, używano okazanych kontrapunktów w oratoryach. (Oratorya są wielkie sztuki muzykalne w wielkich massach wokalnych obsadne, w przedmiocie poważnym historycznym lub religijnym ułożone.)

Za czasów Haydena i Mozarta przy końcu 18 wieku używano kontrapunktów nietylko w kompozycyach kościelnych ale i w teatralnych sztukach a nawet i w kwartetach skrzypcowych.

Nauka kontrapunktu potrzebna jest w ułożeniu imitacyj, kanonów, i fug, o których tu rzecz następuje.

Rozdział trzeci.

O imitacyj.

§. 134. Co jest imitacya?

Imitacya w ogólności jest sztuka udania melodyjnych kawałków według podanego wzoru, z których się głosy harmoniczne formią. Imitacya wtém znaczeniu dzieje się tak: jeden, który kolwiek głos w partyturze zaczyna śpiewać lub grać jakąś krótką melodyą najdłuższą na 10 lub 12 taktów niżli piérwszy głos swoję melodyą do końca przyprowadził już drugi cośkolwiek późniéj, w który kolwiek takt w padając śpiewać rozpoczyna tok czyli formę pierwszego głosu udając, i coraz dalej ją śpiewa. Gdy tym sposobem coraz inszy głos w partyturze też śame melodyą co raz późniéj zaczyna i dalej ją kontynuje, ztąd wypadną na pózor sprzeczne głosy, jednakowoż jednę harmoniczną składające całość, która się harmoniczno imitacyjny utwór nazywa.

Głos, który się najpierwéj słyszeć daje, nazywa się melodya w zorowa czyli model, drugi późniéj za nim idący, nazywa się głos imitacyjny czyli imitacya. Imitacya wtém znaczeniu jest rozmaitą; jeżeli się głos imitujący niekoniecznie ściśle swego w zoru trzyma i formę tylko jego udaje, taka nazywa się imitacya wolna, kiedy zaś głos imitujący ściśle swój w zór nóta w nótę naśladować usiłuje, takowa nazywa się imitacya ścisła. Jeżeli głos imitacyiny nie czeka aż się jego model skończy lecz w którenkolwiek takt jego w pada, taka nazywa się imitacya przyśpieszona albo znaglona, którą dawni harmoniści Restrictio, albo Streto (Engführung) nazywali, my ją dla krótkości, streto nazywać będziemy. Jeżeli imitacya ma swoje poruszenie rozwleklejsze niżli jest model, takowa nazywa się imitatio augmentata, albo per augmentationem; jeżeli zaś imitacya ma poruszenie skorsze niżli model, takowa

§. 133. Von dem Nutzen der abgehandelten Contrapuncte.

Zu Allegri's, Palestrina's und Scarlatti's Zeiten bediente man sich dieser Art Composition zur Verschönerung des ohne Instrumentalbegleitung gesetzten Choralgesanges, zu welchem man später den Contrabass oder die Orgel, dann aber auch blasende und streichende Instrumente doch allemahl so setzte, dass die Gränzen des Kirchenstyls (*Stylo alla Capello*) nicht überschritten wurden. Zu Händel's Zeiten, am Ende des 17. Jahrhunderts, wurden die angeführten Contrapuncte in Oratorien angewendet. (Oratorien sind grossartige musikalische mit grossen Vocal- und Instrumentalmassen besetzte Werke, deren ernsthafter Gegenstand der Geschichte oder Religion entlehnt ist.)

Zu Haydn's und Mozart's Zeiten, am Ende des 18. Jahrhunderts, wurden die Contrapuncte nicht bloss in der Kirchenmusik und dann in Opern, sondern auch in Streichquartetten in Anwendung gebracht.

Die Kenntniss des Contrapunctes leistet beim Satze der Nachahmung der Canonen und Fugen, von denen jetzt gehandelt werden soll, unentbehrliche Dienste.

Drittes Hauptstück.

Von der Nachahmung.

§. 134. Was ist die Nachahmung?

Die Nachahmung im Allgemeinen ist die Nachbildung der melodischen Stücke nach einem gegebenen Muster, die sich zu harmonischen Stimmen vereinigen. Die Nachahmung in dieser Bedeutung geschieht auf folgende Art: Eine beliebige Stimme der Partitur beginnt eine kurze, höchstens aus 10 oder 12 Tacten bestehende Melodie zu singen oder zu spielen, bevor die erste Stimme die Melodie zu Ende gebracht hat, fällt die zweyte Stimme etwas später in irgend einem Tacte ein, und ahmet die Form der ersten Stimme nach; wenn auf diese Art die Stimmen der Partitur nacheinander dieselbe Melodie immer später und später aufnehmen und weiterführen, so werden dem Anscheine nach widerstreitende Stimmen gehört, die jedoch ein harmonisches Ganze bilden, welches der harmonische nachahmende Satz genannt wird.

Die Stimme, welche sich zuerst hören lässt, heisst die Mustermelodie oder das Modell, die zweyte der ersten nachfolgende die nachahmende Stimme oder die Nachahmung. Die Nachahmung in dieser Bedeutung ist verschieden. Wenn die nachahmende Stimme sich nicht strenge an das Muster hält und bloss dessen Form wiedergibt, so nennt man dieses eine freye Nachahmung; wenn hingegen die nachahmende Stimme genau seinem Muster Note für Note folgt, so nennt man dieses die strenge Nachahmung. Wenn die nachahmende Stimme den Schluss des Musters (Modell) nicht abwartet, sondern in einem beliebigen Tacte desselben einfällt, so nennt man dieses eine voreilige, precipitirte Nachahmung, welche ältere Harmonielehrer restrictio oder Stretto, Engführung, nannten, wir aber der Kürze wegen Stretto nennen werden. Wenn sodann die Nachahmung eine gedehntere Bewegung als das Mo-

nazywa się imitacio per diminutionem. O takowych imitacyach tu po porządku mówić będę.

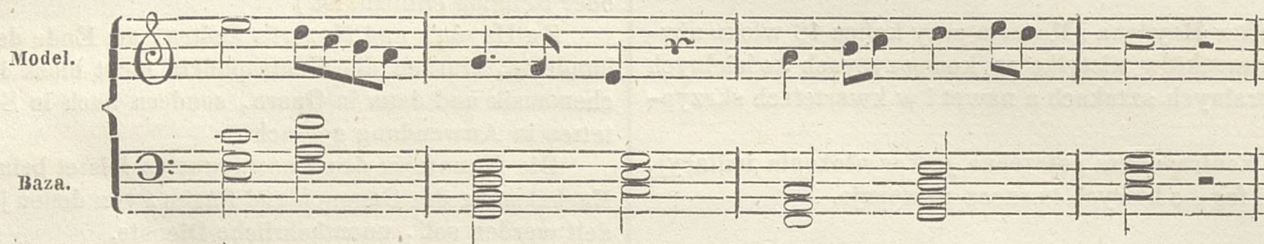
dell hat, so nennt man sie *Imitatio augmentata* oder *per Augmentationem*. Wenn endlich die Nachahmung eine zusammengefasstere Bewegung als das Modell hat, so nennt man sie *Imitatio per diminutionem*.

§. 135. I. Imitacya wolna.

W imitacyj wolnéj głos imitujący rzeczywiście tylko formęn czyli poruszenie wzorowej melodyj naśladować zwykł. Aby wiedzieć jak się w zakładaniu imitacyj wolnych kierować należy, trzeba nadewszystko poznać harmonią, jaka się w modelu zawiera, to jest trzeba ułożyć jego bazę harmoniczną. Zobaczmy to praktycznie, połóżmy następującą melodyą jako model.
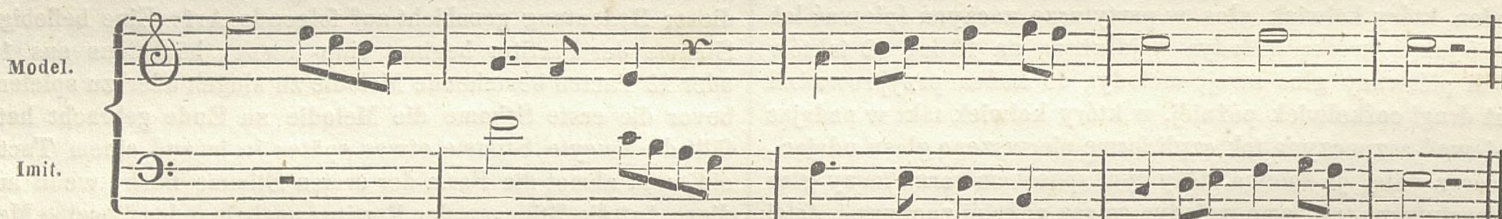
§. 135. I. Freye Nachahmung.

In der freyen Nachahmung pflegt die nachahmende Stimme in der That nur die Form und Bewegung der Mustermelodie nachzubilden. Um zu wissen, wie man beym Satze der freyen Nachahmung verfahren solle, muss man vor Allem die im Modell enthaltene Harmonie erkennen, d. i. dessen harmonische Basis setzen. Betrachten wir dieses in einem Beyspiele, in welchem uns nachstehende Melodie zum Modelle diene.
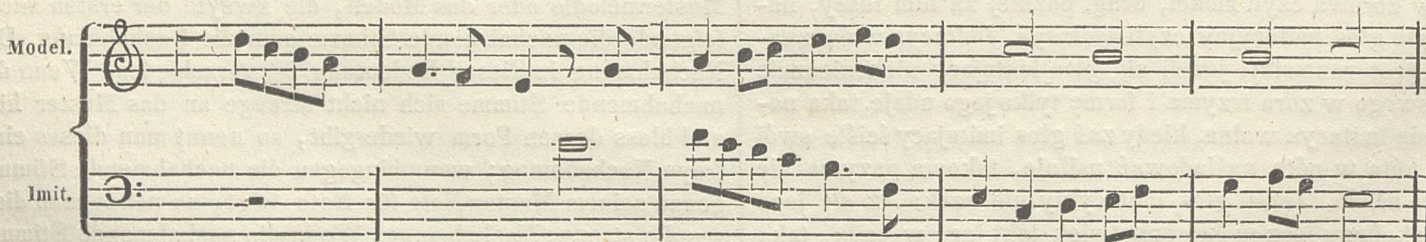


Ta baza nam w skazuje, na których akordach imitacyjny głos w którym kolwiek punkcie tej melodyj ułożony bydź musi, i tak najpierwéj jeżeli imitacyą założyć chcemy w drugim takcie, ta zaczynać się będzie na stopie septakordu ktory z uderzeniem drugiego taktu w bazie stoi, co wypadnie tak:

Diese Basis gibt uns den Fingerzeig, auf welchen Accorden die nachahmende Stimme, sie möge an einer Stelle der Melodie wo sie wolle beginnen, gebildet seyn müsse. Soll daher die nachahmende Stimme im zweyten Tacte einfallen, so wird sie auf dem Grunde des Septaccordes, der mit Beginn des zweyten Tactes in der Basis steht, anfangen müssen, und zwar:



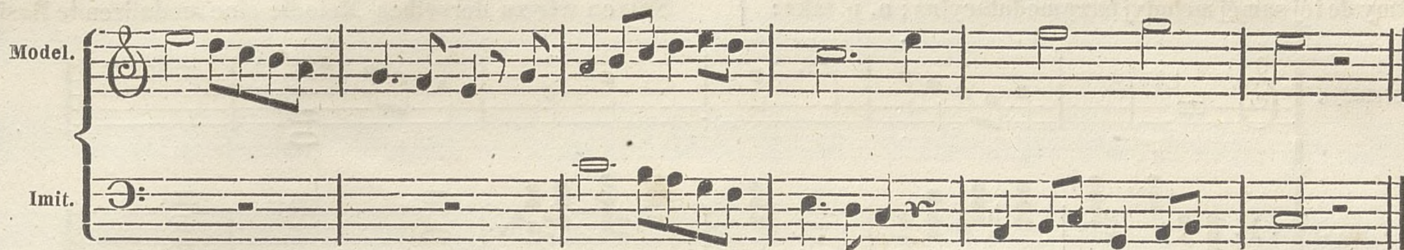
Jeżeli imitacyą założyć chcemy w drugiéj połówce drugiego taktu, początek jéj stosuje się do tonikalnego akordu, który wtém miejscu w bazie znajduje się; n. p.

Soll die Nachahmung in der zweyten Hälfte des zweyten Tactes beginnen, so fällt ihr Anfang mit dem Tonicalaccorde zusammen, welcher an dieser Stelle der Basis sich befindet.
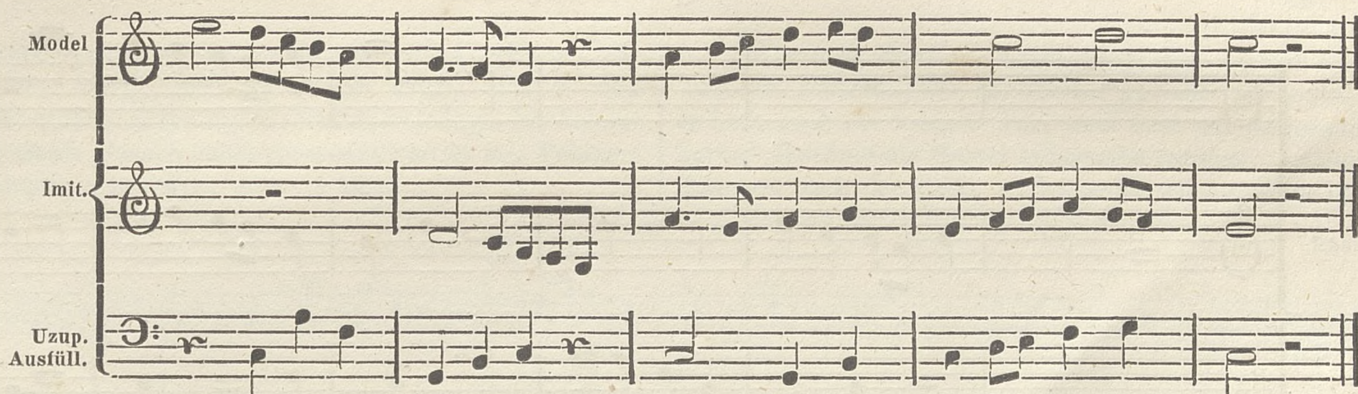


Jeżeli zaś głos imitacyjny w trzecim takcie założyć chcemy, ten się zaczynać będzie na stopie kwartakordu, który się z uderzeniem trzeciego taktu w bazie harmonicznéj znajduje, co wypadnie tak:

Wenn die nachahmende Stimme mit dem dritten Tacte beginnen soll, so wird sie vom Quartaccorde, welcher an dieser Stelle der Basis steht, ausgehen müssen und zwar:



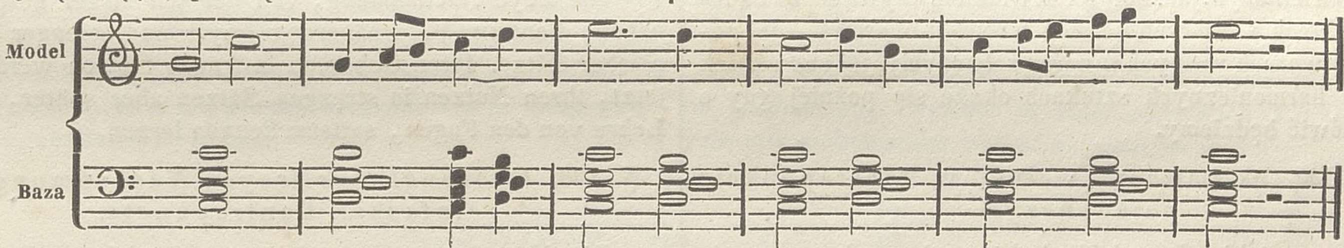
Do takowéj imitacyj w dwugłosie ułożonéj, dodaje się głos uzupełniający, z którym harmonia lepiéj się wydaje.

Zu einer solchen zweystimmigen Nachahmung setzt man eine Ausfüllungsstimme, wodurch die Harmonie besser hervorgehoben wird.



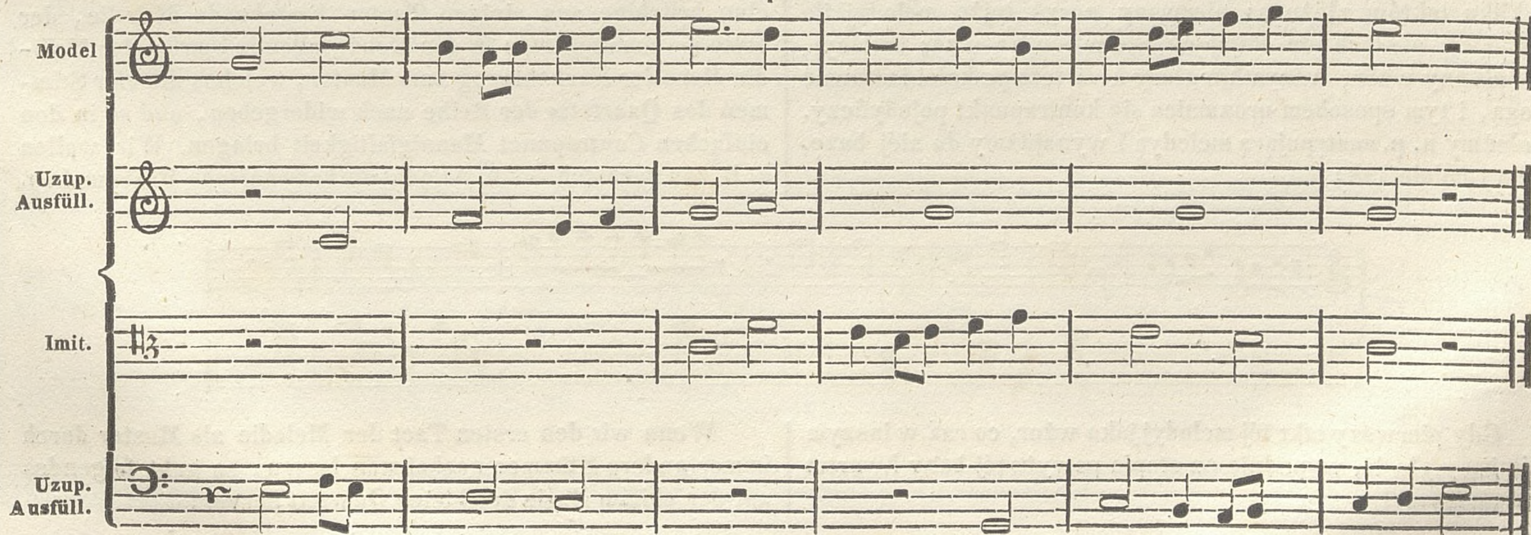
Ponieważ jedna taż sama melodya wzorowa nie tylko jedną ale i więcéj bazów miéć może, dla tego też zodmianą bazy coraz nowsze układać można imitacyjne głosy, zkąd sztuka imitacyjna w swojém urozmaiceniu wiele korzysta. Połóżmy n. p. melodyą następującą do któréj wynajdźmy najprościejszą bazę, n. p. taką:

Da eine und dieselbe Mustermelodie nicht bloss eine, sondern mehrere Bases haben kann, so kann aus der jedesmahl veränderten Basis auch eine verschiedene nachahmende Stimme abgeleitet werden, wodurch die Nachahmung grosse Mannigfaltigkeit erhält. Wir nehmen z. B. nachstehende Melodie und setzen zu derselben die einfachste Basis.
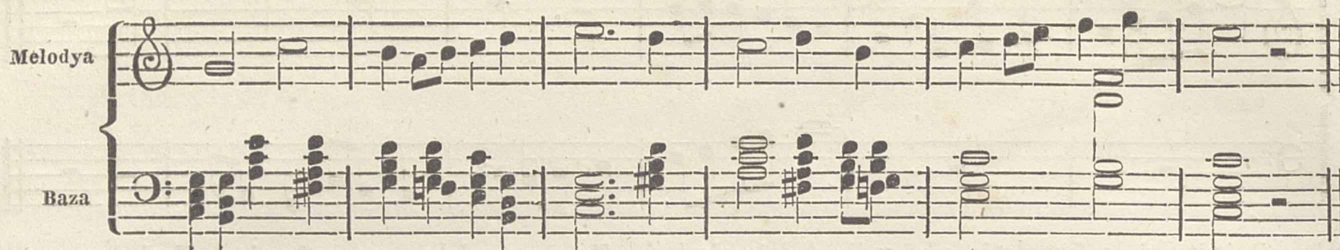


Podług téj bazy wypadnie harmonia imitacyjna taka:

Aus dieser Basis geht folgende nachahmende Harmonie hervor.



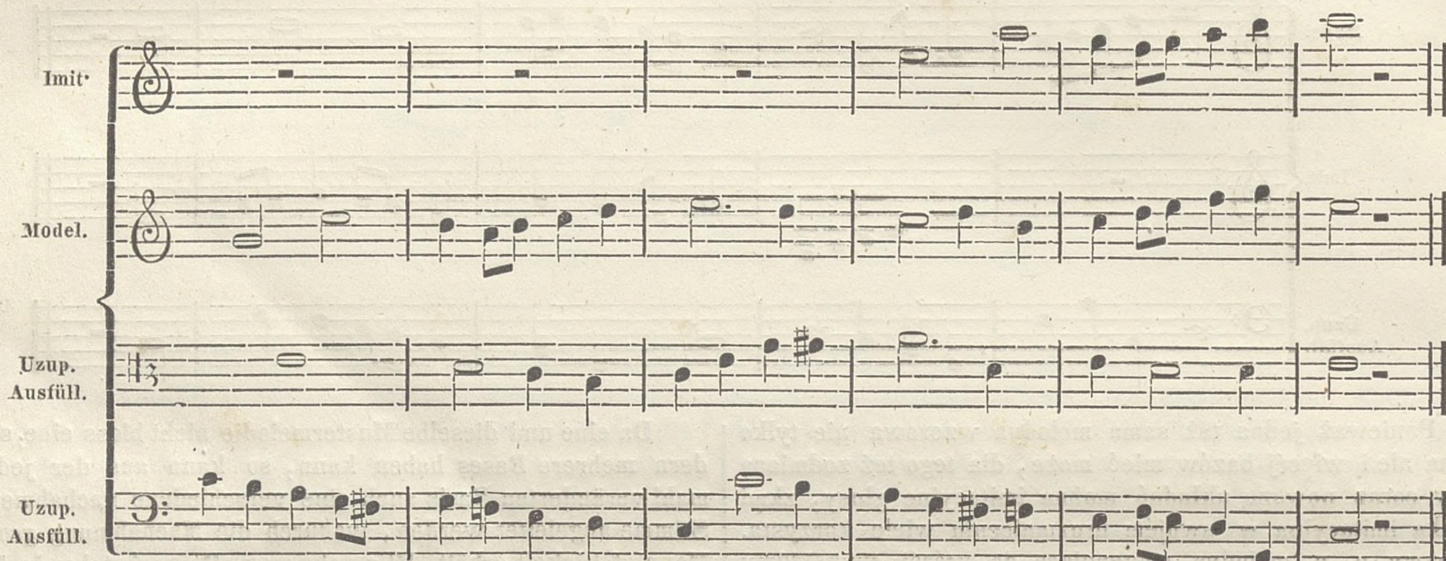
Ułożmy do téj saméj melodyj bazę modulacyiną; n. p. taką:

Setzen wir zu derselben Melodie eine modulirende Basis:



Podług téj bazy wypadnie harmonia imitacyjna tak:

Und es wird aus derselben folgende nachahmende Harmonie hervorgehen.



Wolna imitacya, jakąśmy teraz widzieli, używa się do ozdobienia wolnych i ścisłych harmonicznych utworów — jéj potrzebę w utworach wolnych tu zaraz zobaczymy, jéj zaś użytek w ścisło harmonicznych sztukach okaże się poźniéj gdy o fugach mówić będziemy.

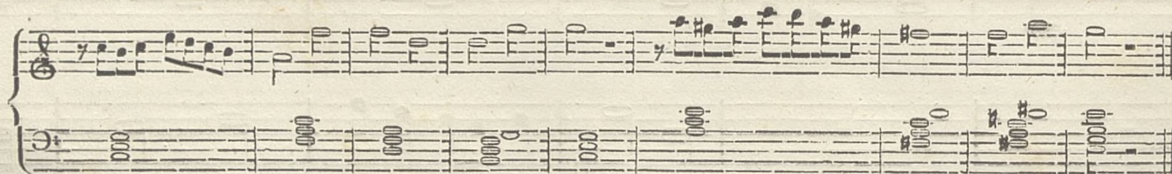
Die freye Nachahmung, von der wir bisher gesprochen haben, dient zur Verschönerung freyer und strenger harmonischer Sätze. Ihren Gebrauch in freyen Sätzen werden wir jetzt, ihren Nutzen in strengen Sätzen aber später, in der Lehre von den Fugen, sattsam kennen lernen.

§. 136. Użytek imitacyi wolnéj w kontrapunkcie pojedyńczym.

Imitacye, jakie do ozdobienia harmonicznych sztuk wolnego stylu używać się zwykły, są niewyczerpane, ztych tu niektóre praktycznie okażę. Bierze się jaka kolwiek melodya z kilku taktów złożona; pierwszy zarys tejże melodyj ile najwięcéj o słuch się obijający bierze się za wzór imitacyj, ten obrany wzór, wszystkie głosy kwartetu po kolei imitować mogą, i tym sposobem urozmaica się kontrapunkt pojedyńczy. Połóżmy n. p. następującą melodyą i wynajdźmy do niéj bazę, co wypadnie tak;
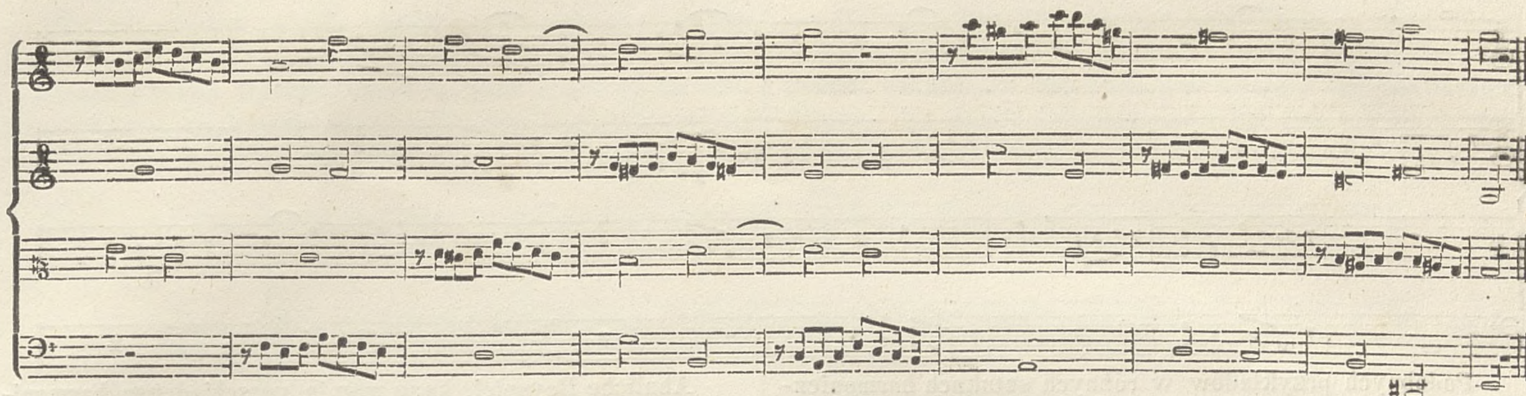
§. 136. Gebrauch der freyen Nachahmung im einfachen Contrapuncte.

Die Nachahmungen, welche zur Verschönerung freyer harmonischer Sätze dienen, sind unerschöpflich, und wir wollen nur einige derselben in Beyspielen zeigen. Man nimmt eine beliebige aus einigen Tacten bestehende Melodie, der erste als am stärksten in das Gehör fallende Umriss der Melodie dient der Nachahmung zum Muster, welches die vier Stimmen des Quartetts der Reihe nach widergeben, und so in den einfachen Contrapunct Mannigfaltigkeit bringen. Wir wollen z. B. zur nachstehenden Melodie die harmonische Basis suchen.



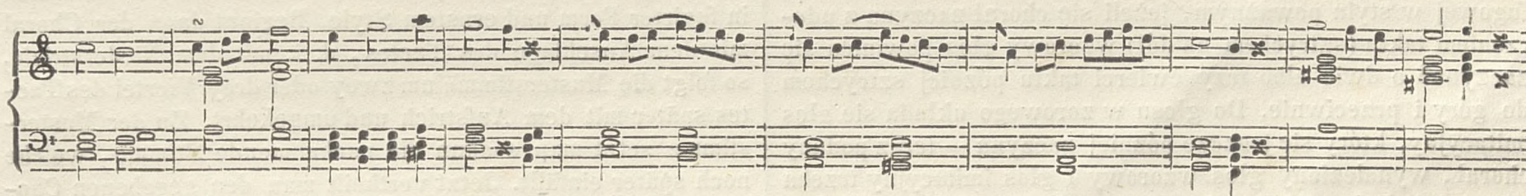
Gdy pierwszy takt téj melodyj jako wżor, co raz w inszym imitujemy głosie, wypadnie na stopie powyższéj bazy kwartet następujący:

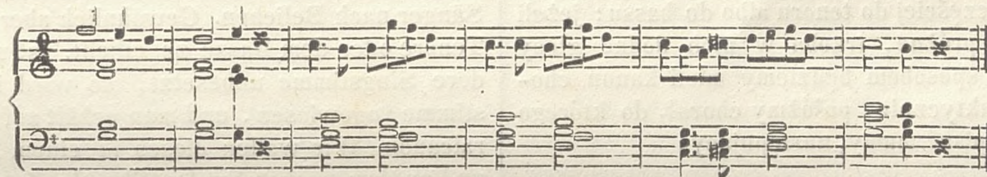
Wenn wir den ersten Tact der Melodie als Muster durch immer andere Stimmen nachahmen lassen, so geht folgendes auf der obigen Basis gebildetes Quartett hervor:



Niekoniecznie zawsze pierwszy takt melodyj głównéj jako wzór obierać mamy, możemy wziąść drugi, albo w całe obrać jaki osobny zarys krótki, któren w jednym lub kolejno we w szystkich głosach imitacyjnie odzywać się ma. Połózmy n. p. następującą melodyą, oraz i z bazą.
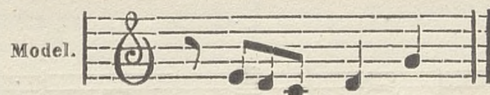
Es ist nicht durchaus nothwendig, dass immer der erste Tact der Hauptmelodie als Muster gewählt werde, sondern es kann auch der zweyte Tact wohl auch ein abgesonderter kurzer Abschnitt als Muster genommen werden, welchen alle Stimmen nach der Reihe nachahmend wiedergeben. Es sey z. B. nachstehende Melodie mit ihrer Basis.





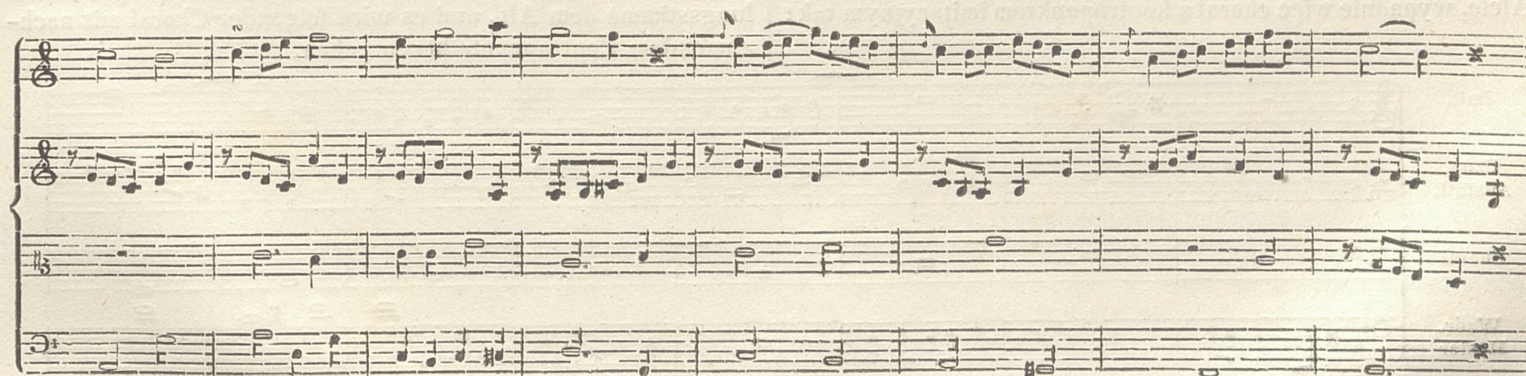
Teraz obierzmy jaki osobny zarys jako wzór imitacyj, któren w jednym lub więcej głosach kwartetu kolejno odzywać się będzie, ten może bydź taki:

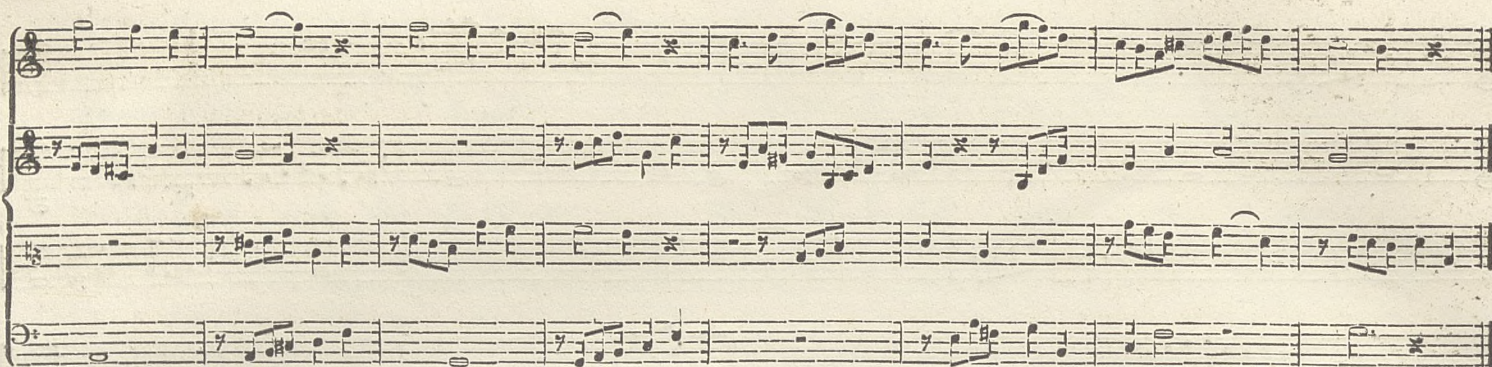
Nun wählen wir einen besonderen Abschnitt als Muster der Nachahmung, welches in einer oder allen Stimmen des Quartetts nacheinander wieder gegeben wird.



Z tych więc podanych materyałów, to jest z melodyj, z jej bazy i wzoru imitacyjnego ułożmy kwartet, któren może bydź następujący.

Aus diesen gegebenen Stoffen, nähmlich der Melodie, ihrer Basis und dem Nachahmungsmuster, setzen wir folgendes Quartett zusammen.





Podobnych przykładów w różnych sztukach harmonicznych podostatkiem znaleść można.

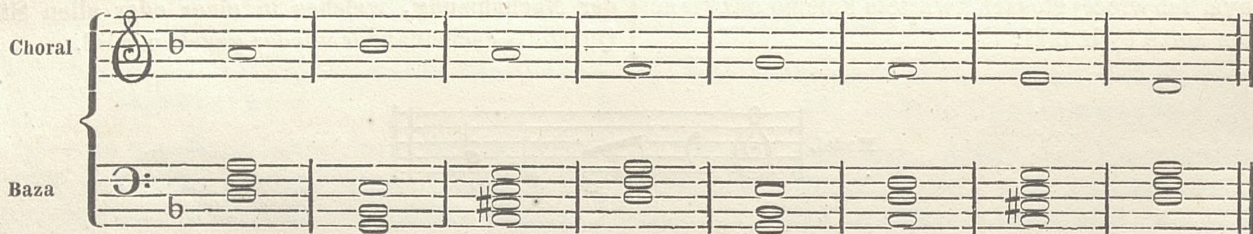
§. 137. Użytek imitacyj wolnych w kanonach chóralnych.

Kanony chóralne są kościelne sztuki, w których pryncypalny głos jest chorał. Kanon chóralny robi się tak: Bierze się jaki chorał, do tego wynajduje się najpiękniejsza baza harmoniczna, na stopie jej tworzy się wzorowy głos w formie fugowej w stylu poważnym, jeżeli się chorał zaczyna z uderzeniem taktu (sztrychem na dół) wzorowy głos powinien się zaczynać o dwie albo trzy ćwierci taktu póżniej sztrychem do góry i przeciwnie. Do głosu w zorowego układa sie głos imitacyjny, który się jeszcze póżniej zaczyna — teraz podany chorał, wynaleziony głos wzorowy i głos imitacyjny trzeba w pisać do których kolwiek partyj według upodobania, chórał jednak w pisuje się najczęściej do tenoru albo do bassu; jeżeli mamy jeszcze partye próżne, trzeba w nich dodać głosy uzupełniające, i takim sposobem będziemy mieli kanon choralny. Zobaczmy to praktycznie, połóżmy chorał, do którego imitacyjną harmoniją dopisać mamy, następujący:

Ähnliche Beyspiele kann man in verschiedenen harmonischen Sätzen finden.

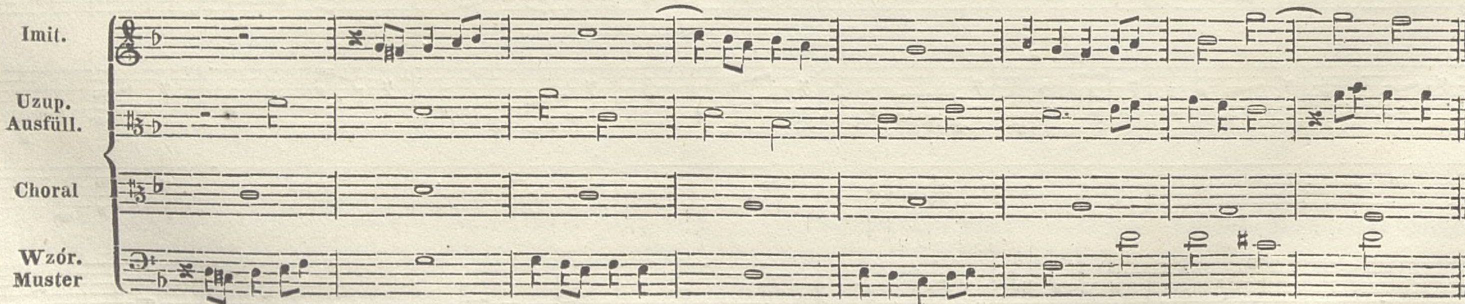
§. 137. Gebrauch der freyen Nachahmungen in Choralcanonen.

Choralcanone sind Kirchensätze, deren Hauptstimme der Choral ist. Der Choralcanon wird auf folgende Art gesetzt: Man nimmt einen beliebigen Choral, sucht zu demselben die passendste Basis, bildet auf dieser die Musterstimme in fugirter Form und ernstem Style. Beginnt dann der Choral mit dem Anschlage des Tactes, d. i. mit dem Niederstrich, so folgt die Musterstimme um zwey oder drey Viertel des Tactes später mit dem Aufstrich und umgekehrt. Zu der Musterstimme setzt man sodann die nachahmende Stimme, welche noch später einfällt. Jetzt vertheilt man den gegebenen Choral, die Musterstimme und die Nachahmungsstimme unter die Sänger nach Belieben. Gewöhnlich aber wird der Choral dem Tenore oder dem Basse zugetheilt. Ist noch eine oder die andere Singstimme unbesetzt, so wird ihr eine Ausfüllungsstimme zugewiesen, und man erhält auf diese Art einen Choralcanon. Wir wollen dieses in einem Beyspiele betrachten, und zu dem nachstehenden Chorale die nachahmende Harmonie setzen.



Teraz na stopie téj bazy utwórzmy głos wzorowy i w piszmy go do której kolwiek partyj n. p. do bassu, według głosu wzorowego ułóżmy głoś imitacyjny i w piszmy go do dyszkantu, chorał połóżmy w tenorze, głos uzupełniający w Alcie, wypadnie więc chorał z kontrapunktem imitacyjnym tak:

Auf dieser Basis bilden wir die Musterstimme und theilen sie einer beliebigen Parthie z. B. dem Basse zu. Nach der Musterstimme setzen wir die Nachahmungsstimme, die der Sopran erhält, geben den Choral dem Tenore, die Ausfüllungsstimme dem Alt, und es wird folgender Choral mit nachahmendem Contrapuncte hervorgehen.



Do tego samego chorału i podług tej samej bazy, można jeszcze inszy ułożyć kontrapunkt imitacyjny w pięciu głosach — chorał połóżmy wpartyą bassową, głos wzorowy do altu, głos imitacyjny do drugiego sopranu, tenorowi zaś i pierwszemu sopranowi, dajmy głosy uzupełniające.

Zu demselben Chorale und nach derselben Basis kann noch ein anderer nachahmender Contrapunct in fünf Stimmen gesetzt werden, in dem Bass den Choral, Alt die Musterstimme, der Tenor aber und der erste Sopran die Ausfüllungsstimmen erhalten.

Uzup. Ausfüll.

Imit.

Wzór. Muster

Uzup. Ausfüll.

Choral

Tym sposobem można sztukę przedłużyć i urozmaicić według upodobania, to wynajdując do chorału coraz insze bazy harmoniczne, to tworząc co raz insze imitacyjne i uzupełniające głosy, to ich kładąc raz wte drugi raz w insze głosy, to modulując, i. t. d. takowe kompozycye są rzeczywiście dla kościołów piękne i do ułożenia łatwe.

Auf diese Art kann das Tonstück nach Belieben verlängert und abwechselnd gemacht werden, indem man zu dem gegebenen Chorale immer eine andere Basis findet, aus dieser jedesmahl andere Nachahmungs- und Ausfüllungsstimmen entwickelt, solche dann immer andern Singstimmen zutheilt, modulirt u. s. w. Solche Compositionen verleihen der Kirchenmusik eine besondere Schönheit und ihr Satz enthält keine Schwierigkeiten.

§. 138. II. Imitacya ścisła.

Scisłe imitacye są, w których głos imitacyjny naśladuje melodyą wzorową nóta w nótę unisono albo oktawnie, mówię unisono albo oktawnie bo ścisła imitacya w inszych interwallach działać się nie może, skoro by bowiem głos imitacyjny przez insze interwalle n. p. przez sekundy, tercye i. t. d. wzorową melodyą nóta w nótę ściśle imitować chciał, tym samym przeniosł by się do inszej tonacyj, i z wzorową melodyą by się nie zgodził, ścisłe zatym imitacye nic inszego nie są, jak tylko powtórzeniem melodyj w zorowej, które się w ułożeniu kanonów towarzyskich używa; kanony towarzyskie są dwojakie, proste i kontrapunkcyjne, o których tu rzecz następuje.

§. 138. Strenge Nachahmung.

Eine strenge Nachahmung nennt man eine solche, in welcher die nachahmende Stimme die Mustermelodie Note für Note unisono oder in der Octave wiedergibt. Die strenge Nachahmung kann in anderen Intervallen nicht statt finden, denn wollte die nachahmende Stimme die Mustermelodie in anderen Intervallen, z. B. in der Secunde, Terz u. s. w. Note für Note wiedergeben, so müsste sie eben desshalb in eine andere Tonart übergehen, und würde dann mit der Mustermelodie nicht übereinstimmen, daher ist die strenge Nachahmung nichts anderes als die Wiederhohluug der Mustermelodie und wird beym Satze der gesellschaftlichen Canone angewendet.

Von den gesellschaftlichen Canonen, welche in einfache und contrapunctirte eingetheilt werden, wird in nachstehendem Paragraph gehandelt werden.

§. 139. a. Kanony towarzyskie proste.

Gdy niegdyś jeszcze, sztuka harmonii w swojém zostawała dziecińśtwie, uważano towarzyskie kanony proste jako cztuki non plus ultra, układano ich w róznych wymysłach czasem do śmieszności, dziś takowe mało znaczą, gdyż kompozytorowie nie cierpiąc wymuszenia, najwięcej wolnych używają kompozycyj, ponieważ jednak takowe kanony czasem w towarzyskich zabawach czasem w operach komicznych znajdują miejsce, dla tego tu niektóre z nich osobliwie takie, które porządniejszą harmoniją mieć mogą w krótkości obiaśnię. Kanony towarzyskie proste są, których głosy w partyach w

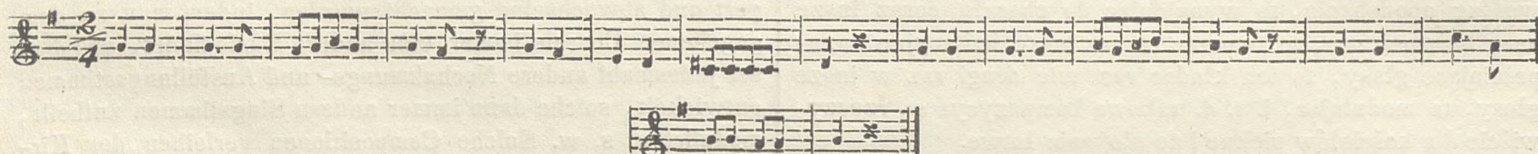
§. 139. a. Einfache gesellschaftliche Canone.

So lange die Kunst der Harmonie und Composition sich noch in ihrer Kindheit befand, betrachtete man die einfachen gesellschaftlichen Canone als das *non plus ultra* der Kunst, deren Erfindung und Satz nicht selten lächerlich war; heut zu Tage, wo Tonsetzer jeden Zwang verschmähen, und sich mehr in freyen Compositionen gefallen, haben einfache gesellschaftliche Canone ihr Ansehen verloren. Da jedoch Canone dieser Art noch immer theils in gesellschaftlichen Zirkeln, theils in komischen Opern ihre Stelle behaupten, so können wir nicht umhin einige derselben, vorzüglich jene, die
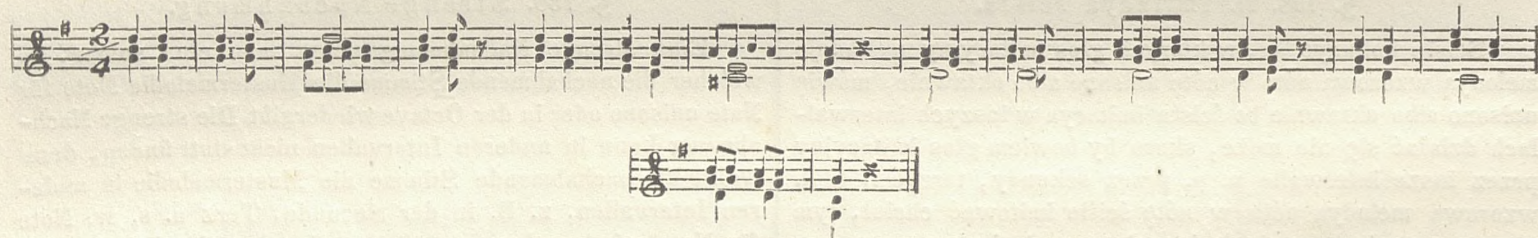
mierze zostają, to jest nie są przestawne, tych niemożna układać tylko dla równych głosów, to jest dla samych sopranów, albo dla samych tenorów, bo zwyczajnie w takich kanonach każda osoba w szystkie głosy po kolei śpiewać musi, a zatym gdyby się w nich sopran i tenor i bas znajdował, musiała by każda osoba dopiero sopran skończywszy jużci alt, jużci bas, i znowu sopran śpiewać, co się rzadko trafi aby ktoś sopran i bas śpiewać potrafił, najpowszechniej układają się kanony proste na trzy soprany dla dam, albo na trzy tenory dla męszczyzn. Kanony proste układają się tak: Bierze się jaka melodya łatwa, krótka, śpiewna, mała rozległość tonów zajmująca, ta układa się w tercet tak, aby każdy głos ile możności melodyjny otrzymał tok, to jest robi się kanonu harmoniczny plan (co zaraz zobaczymy) te głosy wypisują się osobno tak jak pokolei śpiewane bydź mają, i tym sposobem wyniknie kanon prosty. Połóżmy n. p. melodyą, którą na trzy soprany ułożyć mamy, następującą:

einer strengeren Harmonie fähig sind, hier zu beleuchten. Einfache gesellschaftliche Canone sind solche, deren Stimmen ihre Lage behalten, d. i. nicht umkehrbar sind. Solche Canone können füglich nur für gleiche Stimmen gesetzt werden, d. h. entweder für Soprane oder für Tenore; weil gewöhnlich in solchen Canonen ein jeder Sänger alle Stimmen der Reihe nach singen muss, und sonach, wofern in denselben Sopran, Tenor und Bass vorkommt, derselbe Sänger Sopran, Tenor und Bass wiederhohlend singen müsste, welches nicht so leicht ausführbar seyn dürfte. Gewöhnlich werden einfache Canone für drey Soprane oder drey Tenore gesetzt.

Einfache Canone werden auf folgende Art gesetzt: Man wählt eine leichte, kurze, singbare Melodie von geringem Tonumfange, und setzt diese auf eine solche Art in ein Terzett, dass eine jede Stimme den Gang der Melodie beobachte, d. i. man setzt einen harmonischen Canonplan, schreibt dann die einzelnen Stimmen so, wie sie nacheinander gesungen werden sollen, heraus, und der gewünschte einfache Canon ist vollendet. Es sey z. B. nachstehende Melodie für drey Soprane zu setzen.



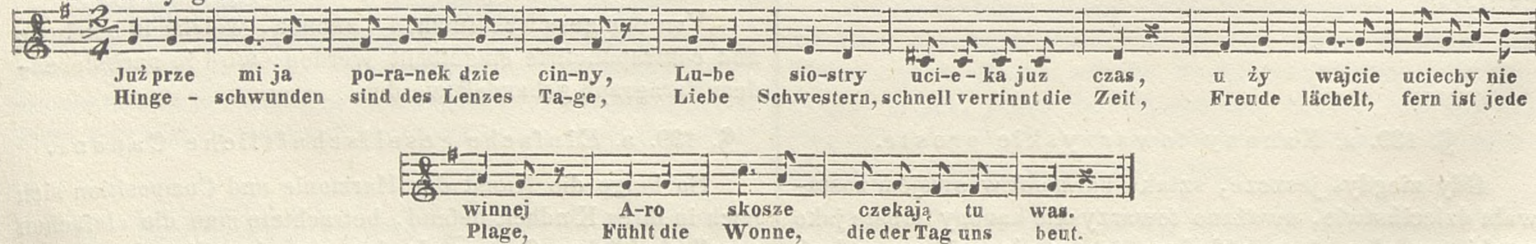
Kanonu harmoniczny plan. | Harmonischer Canonplan.



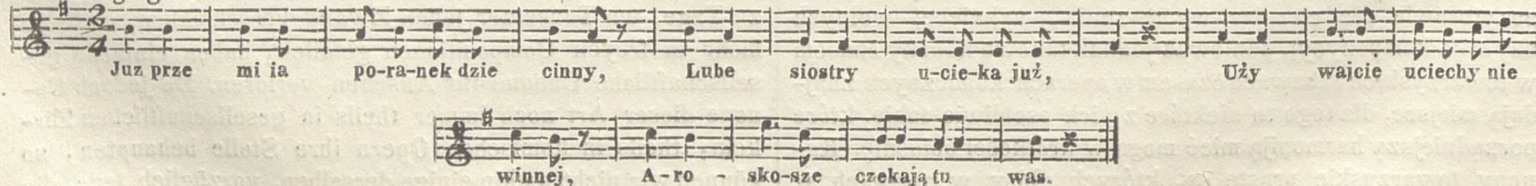
Teraz głosy tego tercetu wypiszmy w takiej kolei, jak ich osoby śpiewać mają, co wypadnie tak:

Jetzt werden die Stimmen des Terzetts in der Ordnung ausgeschrieben, wie sie gesungen werden sollen.

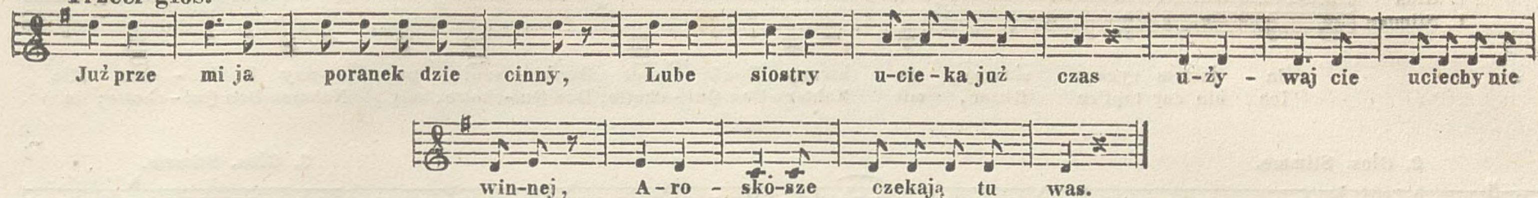
Pierwszy głos.



Drugi głos.



Trzeci głos.
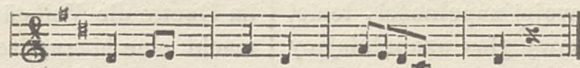


Pierwsza osoba śpiewa pierwszy głos cały solo, potém gdy też sama zaczyna drugi głos, wten sam raz druga osoba zaczyna śpiewać pierwszy głos i kontynuje dalej, a gdy pierwsza osoba zaczyna śpiewać trzeci głos, trzecia osoba zaczyna śpiewać pierwszy, gdy pierwsza osoba skończyła śpiewać trzeci głos, zaczyna śpiewać pierwszy i. t. d.

Do ułożenia kanonów dla zabawki można brać jakie krótkie piosnki; n. p.

Der erste Sänger singt die erste Stimme solo bis zu Ende, nimmt er dann die zweyte Stimme auf, so singt der zweyte Sänger die erste Stimme und führt sie weiter fort; geht dann der Sänger zu der dritten Stimme über, so hebt der dritte Sänger mit der ersten Stimme an, und wenn der erste Sänger die letzte Stimme bis zu Ende gebracht hat, so geht er wieder zu der ersten Stimme zurück u. s. w.
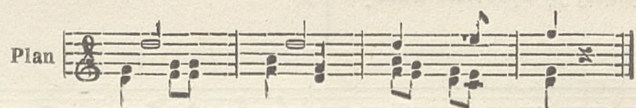
Den Stoff zu gesellschaftlichen Canonen liefern kurze Lieder, z. B.



Te piosnkę można w trójgłos złożyć tak:

Dieses Liedchen kann auf folgende Art dreystimmig gesetzt werden:

Plan



Ten trójgłos można w kanon rozłożyć tak:

Dieser Dreygesang wird auf folgende Art in einen dreystimmigen Canon gesetzt:

głos 1. Stimme

Ja pierwszy je stem do usług Pa - na.
Ich bin der er-ste zu des Herrn Be - fehl.

2. „

Ja drugi jestem do usług Pa - na.
Ich bin der zweyte zu des Herrn Be - fehl.

3. „

Ja trzeci jestem do usług Pa - na.
Ich bin der dritte zu des Herrn Be - fehl.
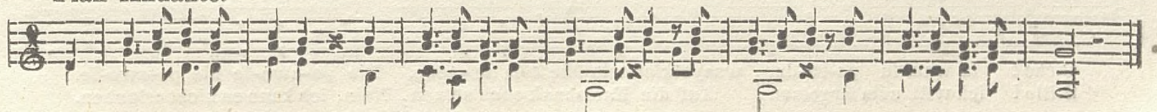
Ten kanon śpiewa się tak jak i poprzedzający, gdy pierwsza osoba pierwszy głos skończy, zaczyna drugi, a wten sam raz druga osoba zaczyna pierwszy, i. t. d.

Inszy tercet do ułożenia kanonu.

Dieser Canon wird wie der vorhergehende gesungen. Wenn nähmlich der erste Sänger die erste Stimme bis zum Schlusse gesungen, geht er zu der zweyten über, und der zweyte Sänger fängt zu gleicher Zeit an die erste Stimme zu singen u. s. w.

Ein anderes Terzett.

Plan Andante.



Z tego tercetu można ułożyć kanon naśtępujący dla trzech tenorów które tu w wiolinowym kluczu wyrażam.

Dieses Terzett kann in folgenden Canon für drey Tenoristen gesetzt werden, welches hier im Violinschlüssel ausgedrückt wird.

1. Głos
1. Stimme

Ja - jestem rycerz sławny, na zwany Donki szot Donki - szot, na zwany Donki - szot. Mie
Ich bin der tapf're Ritter, mit Nahmen Don Qui - chotte, Don Qui-chotte, mit Nahmen Don Qui - chotte; in

2. Głos. Stimme. 3. Głos. Stimme.

zbro ja złota zdobi, sta - lo-wy dzierżę grot, dzierżę grot, sta - lo-wy dzierżę grot. Precz z drogi boda-
meiner gold'nen Rüstung er - schein ich wie ein Gott, wie ein Gott, er - schein' ich wie ein Gott. Hin - weg ihr feigen

li-bóg, prze - bi ję nawy - lot, na - wy - lot, prze - bi ję nawy - lot.
Memmen, euch trifft mein Hohn und - Spott, mein Hohn und Spott, euch trifft mein Hohn und Spott.

Ten kanon śpiewa się tym przątkiem jak i poprzedzające.

Można składać kanony także i w duetach, ponieważ zaś duetowa harmonija niewydaje się w swojej zupełności, lepiej jest gdy do takowej dodany jest bassowy głos uzupełniający śpiewny albo instrumentalny, któren osobna osoba spiewa i raz wraz go powtarza. Wtym sposobie ułożony jest następujący kanon szkolny, którego tu kładę pierwéj melodyą tak sztucznie ułożoną, iż drugi głos o jeden takt później ją śpiewać zaczynając z pierwszym się zgodzi.

Dieser Canon wird wie der vorhergehende gesungen.

Canone lassen sich auch zweystimmig setzen; weil aber im Duette die Vollständigkeit der Harmonie vermisst wird, so macht eine hinzugesetzte ausfüllende Vocal- oder Instrumentalstimme im Basse, welche ihre Parthie stets wiederhohlt, hier eine besonders gute Wirkung, welches aus dem nachfolgenden Schülercanon zu ersehen ist.

Andante.

Ah Pa - nie Pro - fes - sor, u - pra - sza my, Re - kra - cy - ą
Lie - ber Herr Ma - gi - ster, Wir bit - ten sehr ei - nen frey - en

Ah Pa - nie Pro - fes - sor, upra - sza - my,
Lie - ber Herr Ma - gi - ster, Wir bit - ten sehr,

Nie pozwolę, nie pozwolę trwonić czasu na swa wolę wybyscie tylko bie-ga-li Suknie psuli w piłki grali
Nein! ich kann es nicht erlauben, einen Tag der Schule rauben. Ihr wollt hüpfen, rennen, spielen, Jagen, nach der Scheibe zielen.

dziś pier - wszy jest Maj Ah - Pa - nie
Tag am er - sten May Lie - ber Herr
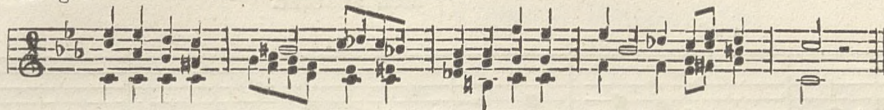
Re - kra - cy - ą dziś pier - wszy jest Maj
ei - nen frey - en Tag am er - sten May

Cicho! ja wam tu po-ra-dzę, wszystkich włąwkę oślą w sadzę. Nie po-zwo-le nie po-zwo-le.
Stille! ich will zum Ergetzen, Auf die Eselsbank euch setzen, Nein, ich kann es nicht erlauben.

Prostych kanonów nietylko dla zabawki ale niekiedyś w stylu poważnym do pieśni nabożnych użyć by można. Połóżmy n. p. następujący tercet.

Einfache Canone können nicht bloss zur Erheiterung, sondern auch in frommen Gesängen angewendet werden. Es sey z. B. nachstehendes Terzett der Plan zu einem Canon.

Plan kanonu.



Ten tercet można ułożyć na kanon tak:

Dieses Terzett kann auf folgende Art in einen Canon gesetzt werden.

1

Rano wstawszy ze snu swego każdy z serca u przej me go,
Aufgewacht vom sanf-ten Schlummer, Frey von jedem düst'ren Kum - mer,

2

Dziękuj Bogu wszechmocnemu stworzycielo wi - na - sze - mu,
Stimmet an den Lob - ge - sang, zu des Schöpfers Preis und Dank,

3

Ze raczył bydź na-po-mo-cy nam grzesznym tej błogiej no - cy.
Der uns Sünder diese Nacht, Hat beschützt mit seiner Gnad und Macht.

Ten kanon mogą śpiewać trzy soprany albo trzy tenory wtym samym porządku jak i poprzedzające.

Są jeszcze różne insze kanony dla zabawki jako to, canon cancricans, inversus, circularis, polymorphus, contrarius i. t. d. O których z inszych dzieł dowiedzieć się można.

Dieser Canon kann von drey Sopranen oder drey Tenoren und in derselben Ordnung wie die vorhergehenden gesungen werden.

Es gibt noch andere zur Erheiterung gesetzte Canone, als: *Canon cancrizans, inversus, circularis, polymorphus, contrarius* u. s. w., über welche man andere Werke nachschlagen wolle.

§. 140. b. O kanonach towarzyskich kontrapunkcyjnich.

Kanony, w których głosy oktawnie do góry lub na dół są przestawne, nazywają się kontrapunkcyine, gdyż tym samym sposobem się układają jak kontrapunkta podwójne, potrójne, poczwórne. Te daleko są piękniejsze niżli poprzedzające, bo ich pisać można dla nie równych głosów, jako to na sopran, alt, tenor, i bas, lub podług upodobania.

Kanony kontrapunkcyine układają się następującym sposobem: Do podanej melodyj, która mieć może 6, 8, 10, 12 taktów, wynajduje się baza harmoniczna, na stopie jej układają się takie głosy, aby przestawione przez oktawę nawzajem harmonizowały, te w różném przełożeniu stanowią kanon kontrapunkcyiny. Połóżmy melodyą główną z której się kanon utworzyć ma, następującą i wynajdźmy do niej bazę:

§. 140. Contrapunctirte gesellschaftliche Canone.

Canone, in welchen die Stimmen um eine Octave hinauf oder hinunter versetzt werden können (umkehrbar sind), heissen contrapunctirte Canone, weil sie auf dieselbe Art wie die doppelten, dreyfachen und vierfachen Contrapuncte gesetzt werden. Diese sind bey weitem schöner als die vorigen, weil sie für verschiedene Stimmen, als Sopran, Alt, Tenor und Bass nach Belieben gesetzt werden können.

Contrapunctirte Canone werden auf folgende Art gesetzt: Man sucht zu einer gegebenen Melodie von 6, 8, 10 bis 12 Tacten die harmonische Basis (Grundharmonie), entwickelt dann aus dieser Stimmen, die um eine Octave versetzt mit einander harmoniren, und dann ihrer verschiedenen Lage den contrapunctirten Canon bilden. Wir nehmen folgende Melodie zur Bildung des Canons und suchen ihre Basis.

Melodya.

Baza.

Na stopie tej bazy ułóżmy głosy przestawne.

Nach Angabe dieser Basis werden die umkehrbaren Stimmen gesetzt.

2. Głos. 2. Stimme.
3. Stimme.
Baza.

Gdy wynalezione głosy w różnym ustawiemy porządku, wyniknie kanon następujący:

Wenn wir die gefundenen Stimmen in verschiedener Ordnung setzen, so geht folgender Canon hervor.

1 głos. Stimme
2 głos. Stimme
2 głos. Stimme
3 głos. Stimme
2 głos.
3
1 głos.
2
2
1
3
i. t. d.
u. s. w.

Jeżeli się układa kanon kontrapunkcyjny w duecie, n. p. na dwa soprany zawsze lepiej jest kiedy się do niego dołoży bas uzupełniający. Kanony kontrapunkcyjne instrumentalnemi głosami dekorować można. Ten rodzaj kompozycyj w złożeniu fug często jest używany.

Wenn der kontrapunctirte Canon zweystimmig z. B. für zwey Soprane gesetzt wird, so ist es zweckmässig, demselben einen ausfüllenden Bass beyzugeben. Contrapunctirte Canone können auch mit Instrumentalstimmen begleitet werden. Diese Art Composition wird häufig in den Fugen angewendet.

§. 141. III. O przyśpieszonych imitacyach, streto.
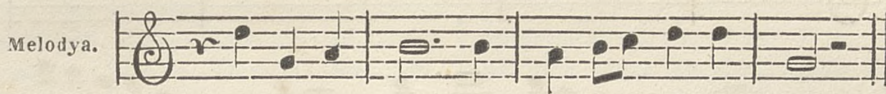
Włoskie słowo streto, czyli restrictio oznacza przyśpieszenie czyli ścieśnienie imitacyj nieczekając ukończenia me-

§. 141. III. Beschleunigte Nachahmung, stretto, Engführung.

Das italienische Wort Stretto, oder Restrictio, bedeutet eine beschleunigte oder zusammengefasste Nachahmung, welche

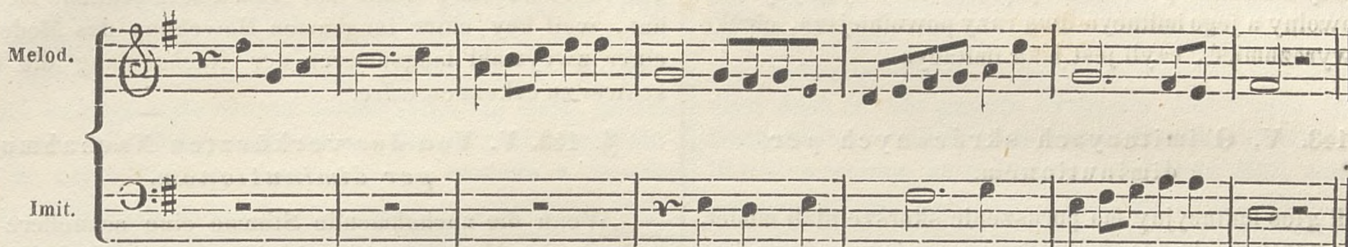
lodyj głównej. Zobaczmy to praktycznie, połóżmy melodyą główną następującą:

den Schluss der Hauptmelodie nicht abwartet. Setzen wir z. B. folgende Hauptmelodie:
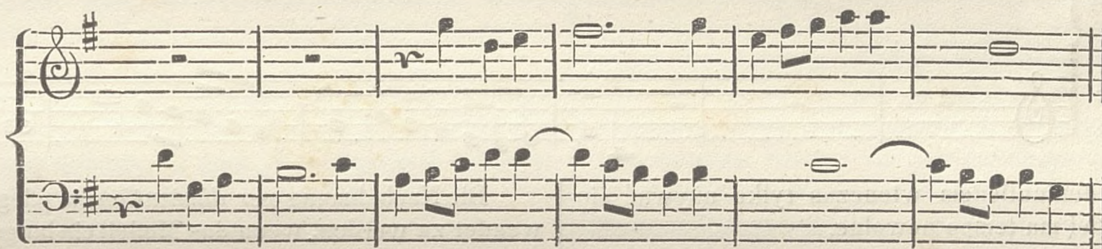


Jeżeli do tej melodyj założe imitacyą po zakończeniu melodyj się zaczynającą, wtenczas nie jest streto; n. p.

Wenn erst nach dem Schlusse dieser gegebenen Melodie die Nachahmung einfällt, so ist dann eine solche keine Engführung, kein Stretto, z. B.



Jeżeli zaś nieczekając końca melodyj głównej imitacya w którym kolwiek punkcie się zakłada, takowe streto będzie mniej lub więcej przyśpieszone ile się głos imitacyjny dalej lub bliżej początku melodyj głównej zakłada; n. p.

Wenn hingegen die Nachahmung, ohne den Schluss der Hauptmelodie abzuwarten, an einer beliebigen Stelle einfällt, so wird ein solches Stretto, je nachdem die nachahmende Stimme näher oder weiter vom Anfange der Melodie einfällt, mehr oder weniger beschleunigt seyn.



Jeżeli ostatni takt melodyj głównej z pierwszym taktem imitacyj wjeden takt są ściągnione, takowe nazywa się małe streto, o którym się w następującym rozdziale mówić będzie.

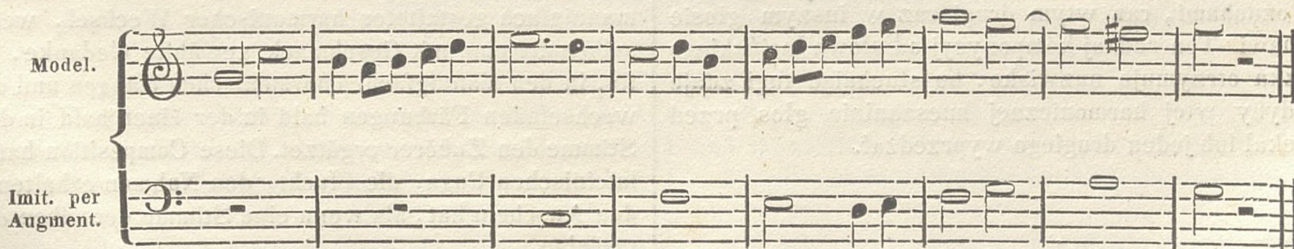
Wenn der letzte Tact der Hauptmelodie mit dem ersten Tact der Nachahmung zusammenfällt, so nennt man dieses das kleine Stretta, wovon im folgenden Abschnitte gesprochen wird.

§. 142. IV. O imitacyach rozwlekłych czyli per augmentationem.

Jeżeli głos imitacyjny na poruszenie rozwleklejsze niżli model, takowe imitacye nazywają się per augmentationem, takowe są najużywańsze kiedy głos imitacyjny dwa razy jest rozwleklejszy niżli jego model; n. p.
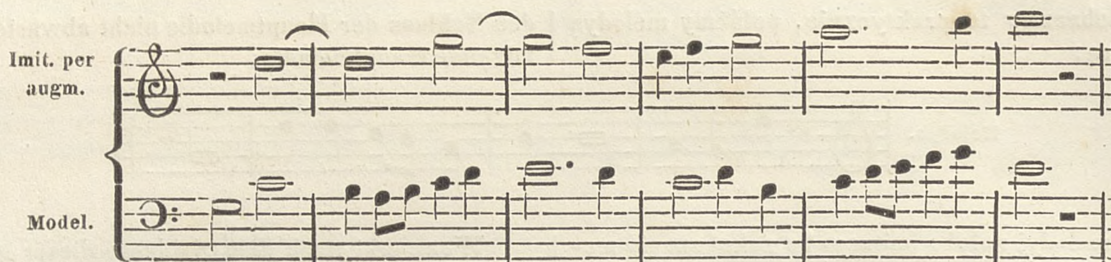
§. 142. IV. Von der ausgedehnten Nachahmung oder *per Augmentationem.*

Wenn die Nachahmungsstimme eine gedehntere Bewegung als das Modell hat, so ist dieses eine Nachahmung *per augmentationem.* Am häufigsten ist diejenige, in welcher die Nachahmungsstimme eine zweymahl so grosse Ausdehnung als das Modell hat: z. B.



Można głos rozwlekle imitowany wyrazić w synkopach; n. p.

Die ausgedehnt nachahmende Stimme kann durck Syncopen ausgedrückt werden.



Imitacya per augmentationem w tenczas tylko użyta bydź może, kiedy model ma poruszenie prędkie, inaczej gdyby model był powolny a jego imitacya dwa razy powolniejsza, ciężko by było wyrozumieć, czyli jest jaka imitacya.

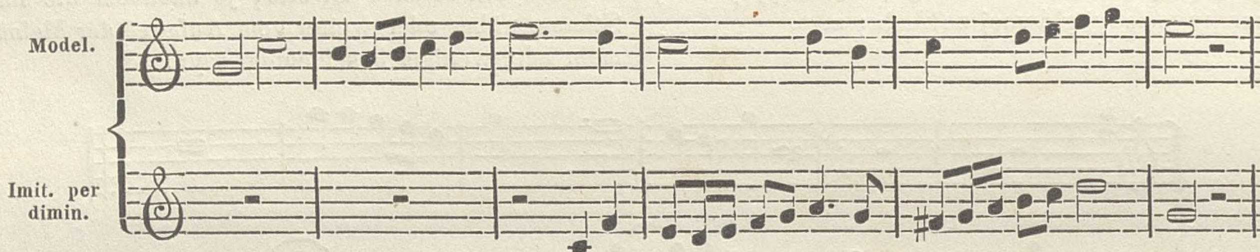
Die Nachahmung *per augmentationem* kann nur dann angewendet werden, wenn das Modell eine schnelle Bewegung hat, weil bey einer langsamen Bewegung des Modells und einer zweymahl langsameren der Nachahmung die letztere schwer zu erkennen wäre.

§. 143. V. O imitacyach skróconych per diminutionem.

Jeżeli głos imitacyjny ma poruszenie skorsze niżli model, w tenczas nazywa się per diminutionem, najużywańszy jest taki, który dwa razy skorszy jest niżli jego model; n. p.

§. 143. V. Von der verkürzten Nachahmung *per diminutionem.*

Wenn die nachahmende Stimme eine schnellere Bewegung als das Modell hat, so ist dieses eine Nachahmung *per diminutionem*. Die am häufigsten vorkommende Nachahmung dieser Art ist, in welcher die Bewegung zweymahl so schnell ist, als jene des Modells.



Imitacya per diminutionem wtenczas tylko używać się zwykła, kiedy model ma tempo powolne.

Die Nachahmung *per diminutionem* pflegt nur dann angewendet zu werden, wenn das Modell ein langsames Tempo hat.

Rozdział czwarty.

O Fugach.

§. 144. Co jest fuga?

Fuga jest harmoniczna kompozycya, w której dobrane melodyjne kawałki napozór sprzeczne w głosy tak są wrobione, iż w nieprzerwanej i rózno kształtnej mieszaninie przyjemną składają całość. Mówię że fuga jest nieprzerwaną całością, bo wniej ani rytmicznych ani periodycznych oddziałów dostrzedz niemożna; mówi się tu, że fuga jest różnokształtną harmoniczną mieszaniną, bo wniej jedna piękna myśl za motyw obrana, przez rózne harmoniczne zwroty coraz inszemi ubarwiona ozdobami, raz wtym drugi raz w inszym głosie słuchacza bawi. Ten rodzaj kompozycyj od słowa łacińskiego fuga ucieczka otrzymuje nazwisko, bo słuchając fugi zdaje się, jak gdyby wtej harmonicznej mieszaninie głos przed głosem uciekał lub jeden drugiego wyprzedzał.

Fugi są najpryncypalniejszym kościelnej muzyki utworem. Już na początku 17 wieku a może i dawniej, mistrzowie muzyki kościoła Rzymskiego takowe składali. Owocześni kom-

Vierter Abschnitt.

Von den Fugen.

§. 144. Was ist eine Fuge?

Die Fuge ist eine harmonische Composition, in welcher melodische Sätze vorkommen, die dem Scheine nach einander entgegengesetzt sind, jedoch unter die Stimmen so vertheilt werden, dass sie in einem ununterbrochenen und verschieden gestalteten Wechsel ein angenehmes Ganze bilden. Es wird gesagt, die Fuge sey ein ununterbrochenes Ganze, weil in derselben weder rhythmische noch periodische Abtheilungen wahrgenommen werden; man sagt ferner die Fuge sey ein mannigfach gestalteter harmonischer Wechsel, weil in derselben der eine mit Geschmack gewählte Gedanke, oder Motiv, in den mannigfachen harmonischen Gängen und den immer wechselnden Färbungen bald in der einen bald in der andern Stimme den Zuhörer ergötzet. Diese Composition hat von dem lateinischen Fuga, die Flucht, den Nahmen erhalten, weil es den Anschein hat, als wenn eine Stimme derselben die andere verfolge.

Fugen machen den vorzüglichsten Bestandtheil der Kirchenmusik aus, und es haben solche schon zu Anfang des 17. Jahrhunderts, vielleicht noch früher, Componisten der römi-

pozytorowie jako to Palestryna, Allegri, Gudimel i. t. d., w ułozeniu fug bardzo ścisłych trzymali się obrębów, diatoniczne tylko obierali motywy, rzadko i skromnie modulowali, dyssonancyj unikali, wokalne tylko fugi układali, gdy później nauka harmonii więcej się wykształciła, kompozytorowie 18 wieku, jako to Corelli, Leo, Scarlatti, Durant, Hendel, Marcello, Jomelli, Sobestyan i Emanuel Bach, Kirnberger i. t. d. do których Hajdena i Mozarta rachować można, w ułożeniu fug obszerniejsze zakreślili pole, motywów i harmonii używali wytworniejszych, nieszczędzili dyssonancyj, kanony, epizody, kody, długie trzymania (Orgelpunkte) do fug w prowadzali, nietylko wokalne ale i na całą orkiestrę fugi układali. Fugi tegoczesnych autorów są jeszcze w wolniejszym sposobie niżli dawne ułożone, te bowiem będąc mieszaniną kompozycyj ścisłego i wolnego stylu czasem postać tylko fug mają, można więc wyrzec, że mamy fugi troiste, dawne z czasów Palestryny w najściślejszym pisane stylu, nowsze z czasów Hendla, sztuczniejszą mające harmoniją, i najnowsze kompozytorów terazniejszych, które z kompozycyami wolnego stylu są zmieszane.

schen Kirchenmusik in Anwendung gebracht. Die damahligen Componisten, als Palestrina, Allegri, Gudimel u. a. haben sich in dem Satze der Fugen sehr enge Gränzen gesetzt, wählten bloss diatonische Motive, seltene und bescheidene Modulationen, vermieden sorgfältig Dissonanzen, und befassten sich bloss mit dem Satze der Vocalfugen. Als aber die Harmonielehre im 18. Jahrhunderte ausgebildet wurde, haben die Componisten dieser Zeit, als Corelli, Leo, Scarlatti, Durant, Hendel, Marcello, Gomelli, Sebastian und Emanuel Bach, Kirnberger u. a., zu denen auch Haydn und Mozart gezählt werden, dem Satze der Fuge ein weiteres Feld eröffnet, wählten ausgedehntere Motive, duldeten Dissonanzen, führten Canone, Episoden, Coden, Orgelpuncte in die Fuge ein, und componirten Fugen nicht bloss für den Gesang, sondern auch für ein ganzes Orchester. Die Fugen der jetzigen Componisten werden noch freyer als sonst gesetzt, die, weil ihre Composition im strengen und freyen Styl wechselt, oft nur den Schein einer Fuge haben. Man kann daher behaupten, dass wir dreyerley Fugen haben, nähmlich: Ältere aus Palestrina's Zeiten, und im strengsten Style geschrieben, dann aus Hendels Zeiten mit einer künstlicheren Harmonie, und neueste Fugen der jetzigen Tonsetzer, in denen der strenge und freye Styl wechselt.

Chcąc w ogólności fugi objaśnić podaję tu reguły, jakie z analizowania fug dawnych i nowszych, a osobliwie autorów z 18 wieku powziąść było można, kto te wyrozumi, łatwo mu będzie najnowszych fug kompozycyą rozpoznać a nawet i ułożyć.

Do objaśnienia fug trzeba rozpoznać najpiérwéj, jaka ich jest forma, powtóre, z jakich się składają materyałów, z resztą, jaka ich jest budowa. O tych tu szczegółach z osobna mówić będę.

Zur Erläuterung der Fugen im Allgemeinen werden hier Regeln aufgestellt, wie solche aus der Analysis der älteren und neueren Fugen, insbesondere jener des 18. Jahrhunderts entwickelt werden, und die Jeden, der sie verstanden hat, in den Stand setzen werden, die Fugen der neuesten Composition zu verstehen und zu setzen. Um eine Fuge richtig zu erkennen, muss man wissen: 1. Welche Form sie hat, 2. Aus welchen Stoffen sie zusammengesetzt ist, und 3. Wie ihr Bau beschaffen sey. Von jedem dieser drey Stücke wird insbesondere gehandelt werden.

§. 145. I. Forma fug.

Fugi początkowo do ozdobienia chóralnych śpiéwów wynalezione, formę swoję od starożytnych chóralnych gregoryańskich melodyi, które za motywy do fug brano, otrzymować były zwykły. Połóżmy n. p. niektóre chóralne melodye.

§. 145. Die Form der Fugen.

Anfangs wurden Fugen zur Verschönerung der Choralgesänge angewendet, und erhielten daher ihre Form von den alten gregorianischen Choralmelodien, die man zu Motiven der Fugen wählte. Setzen wir z. B. einige solcher Choralmelodien.

Andante. Ex-au-di nos do-mi-ne. And. A - - - - - ve Re-gi-na. Moder. Al - - - ma redempto-ris ma-ter.

Allegro. A-li - i.

Te i bardzo rozmaite motywy z chóralnych melodyi wzięte, fugom różną nadawały formę, wiedzieć bowiem należy, że jaka jest forma motywu, takiéj cała fuga w obszérności swojéj trzymać się musi.

Późniejszych czaow kompozytorowie nie wiążąc się ani do textów ani do chórałów gregoryańskich, według fantazyi swojéj motywom fugowym bardzo rozmaitą nadawali formę,

Diese mannigfachen Choralmotive haben auch den Fugen eine mannigfache Form verliehen, weil die Form des Motivs in der ganzen Ausdehnung der Fuge beybehalten wird.

Wenn auch Componisten späterer Zeiten den gregorianischen Text und Choral weniger berücksichtigten, und nach beliebig geschaffenen Motiven der Fuge eine sehr mannigfache

jednakowoż nikt się nieznalazł, aby oryginalny ich styl odmienił, forma więc fug dawnych i teraźniejszych prawie jest jednakowa, czyli tak mówiąc, wszystkie fugi tak dawne jak i teraźniejsze, mają familijne swego rodu do siebie podobieństwo, które z praktyki raczéj, osobliwie słuchając kościelnéj muzyki dawnych autorów, niżli z opisania poznać można.

Form gaben, so hat doch keiner von ihnen den eigenthümlichen Styl der Fuge zu ändern versucht, und so ist die Form der älteren und neueren Fuge in der That dieselbe geblieben, oder mit anderen Worten, die ältesten und die neuesten Fugen haben die ihrer Gattung eigenthümliche Familienähnlichkeit bis auf den heutigen Tag erhalten, die man nicht sowohl aus der Beschreibung als vielmehr aus Beispielen, die in der Kirchenmusik älterer Meister vorkommen, wird kennen lernen.

§. 146. II. Materyały fug.

Główne materyały fug są: 1) Subjekt, albo tema, albo motyw, oraz odpowiednia (riposti). 2) Głosy uzupełniające. 3) Epizody. O tych materyałach z osobna mówić będę.

§. 146. II. Bestandtheile der Fugen.

Die Hauptbestandtheile der Fugen sind: 1) Das Subject (Thema, Motiv) mit der Erwiederung (Antwort, Riposti), 2) Ausfüllungsstimmen, und 3) Fpisoden. Von allen diesen Bestandtheilen wird insbesondere gesprochen werden.

§. 147. Subjekt i odpowiednia.

Subjekt jest krótka i prosta melodya mocny wyraz mająca w powolnym lub prędkiém tempo ułożona, która ruch i formę całéj sztuki wskazuje.

Subjekt w powolném tempo, może miéć dwa a najwięcéj 4, 5, 6 taktów, w prędkiém tempo może miéć więcéj..

Odpowiednia jest imitacya subjektu co do formy, ruchu i długości jego, wstycznéj tonacyi ułożona.

Dawniejsi mistrzowie objaśniali subjekta fug z melodyjnych, my zaś takowe z harmonicznych zasad objaśniać będziemy, bo fugi są utworami ściśle harmonicznémi, przeto i stosunek ich subjektów łatwiéj zharmonicznych niżli melodyjnych fundamentów wyjaśnić się daje, co następujące okazują reguły.

1) Jeżeli subjekt ułożony jest cały w tonacyi panującéj i kończy się w tonikalnym akordzie téjże tonacyi, w tenczas odpowiednia powinna się zacząć w tonach tegoż samego tonikalnego akordu, a potem modulować do któréj kolwiek stycznéj tonacyi i wtéjże się ukończyć.

Tu się uważa, iż jeżeli subjekt jest dur, w odpowiedni najczęściéj modulujé się to tonacyj wiérzchniéj dominansy dur, a jeżeli jest mol, do wiérzchniej medyansy dur. Ten stosunek harmoniczny subjektów i odpowiedni, następujący okazuje przykład.

Różne subjekta ze swémi odpowiedniami.

§. 147. Subject und Erwiederung (Antwort).

Das Subject ist eine kurze, einfache und ausdrucksvolle Melodie, die in einem langsamen oder schnellen Tempo die Bewegung und Form des ganzen Tonstückes bestimmt.

Bey einem langsamen Tempo kann das Subject zwey, höchstens sechs, bey einem schnelleren Tempo aber auch mehrere Tacte haben.

Die Erwiederung (Wiederhohlung) ist die in einer verwandten Tonart gesetzte Nachahmung des Subjectes der Form der Bewegung und der Länge nach. Ältere Harmonielehrer haben die Subjecte der Fugen aus den Grundsätzen der Melodie erläutert; da aber Fugen streng harmonische Sätze sind, so wollen wir selbe auf die Grundsätze der Harmonie zurückführen, und durch nachstehende Regeln zu erklären suchen.

1) Wenn das Subject durchgehends in der herrschenden Tonart gesetzt ist, und mit dem Tonicalaccorde derselben Tonart schliesst, so muss die Erwiederung mit den Tönen desselben Tonicalaccordes beginnen, dann aber in eine beliebige Tonart moduliren, und in derselben schliessen.

Es wird bemerkt, dass, wenn das Subject dur ist, die Erwiederung in der oberen Dominante dur, ist es aber moll, die Erwiederung in der oberen Mediante dur gesetzt wird.

Dieses harmonische Verhältniss der Subjecte zu den Erwiederungen, zeigt das nachstehende Beyspiel.

Verschiedene Subjecte mit ihren Erwiederungen (Wiederhohlungen).

Subj. Odp. Erwied. Subj. Odp. Erwied. Subj.

Subjekta 1

Baza 1

c-dur g-dur c-dur g-dur c-dur

Odp. Erwied. Subj.

g-dur g-dur

Odp. Erwied. Subj. Odp. Erwied.

d-dur d-mol f-dur

2) Jeżeli subjekt kończy się w stycznéj tonacyi, w tenczas odpowiednia zaczyna się na ten sam akord tonacyi stycznéj, a potém moduluje nazad do tonacyi panującéj n. p.

2) Wenn das Subject in der verwandten Tonart endet, so fängt in diesem Falle die Erwiederung mit demselben Accorde der verwandten Tonart an, und gehet dann in die herrschende Tonart zurück; z. B.

Subj. Odp. Erwied. Subj. Odp. Erw.

c-dur g-dur c-dur es-dur b-dur b-dur

Subj. Odp. Erw. Subj.

es-dur e-mol es-dur es-dur c-mol a-mol

Od. Erw. Subj. Odp. Erw.

e-dur a-moll d-mol f-dur f-dur d-mol

3) Jeżeli subjekt w biegu swoim zawiéra modulacyą przemijającą, w takim razie i w odpowiedni która zwykle w stycznéj tonacyi ułożona bywa, ten sam porządek modulacyi przemijającéj zachować trzeba; n. p.

3) Wenn das Subject in seinem Verlaufe eine wechselnde Modulation annimmt, so wird auch die Erwiederung, welche gewöhnlich in der verwandten Tonart gesetzt ist, diese Ordnung der wechselnden Modulation beobachten; z. B.

Subj. Odp. Erw. Subj.

Subjekt

Baza

c-dur a-mol g-dur c-dur c-dur e-mol d-dur g-dur f-dur c-dur

Odp.

f-dur f-dur c-dur c-dur

Tu jeszcze mam okazać przyczynę, dla czego odpowiednia w tym samym akordzie zaczynać się ma, w którym się zakończył subjekt?

Przyczyna jest, bo w fugach dawnych kompozytorów, za których śladem idziemy, przyjęty jest zwyczaj ściągania ostatniego taktu subjektu i pierwszego taktu odpowiedni w małe streto (o którym zaraz mówić będziemy). Gdyby zakończenie subjektu i początek odpowiedni oddzielne miały akordy, niemogły by się ani w streto ściągnąć, ani jeden po drugim bez pośredniego septakordu następować, tak jak tego zwyczajnie porządkowość kolejna akordów lub reguły modulacyi wymagają.

Hier ist noch die Ursache anzugeben, warum die Erwiederung mit dem Accorde, mit welchem das Subject geschlossen wurde, anfangen müsse?

Der Grund liegt darin, weil ältere Componisten, deren Beyspielen wir folgen, in den Fugen den letzten Tact des Subjectes, um den ersten Tact der Erwiederung in das kleine Stretto (wovon bald gesprochen wird) zusammenzuziehen pflegten. Sollte nämlich der Schluss des Subjectes und der Anfang der Erwiederung abgesonderte Accorde haben, so könnte man solche weder in ein Stretto zusammenziehen, noch ohne den mittleren Septaccord nacheinander in der Art folgen lassen, wie es die Rangfolge der Accorde, oder die Regeln der Modulation erheischen.

§. 148. Co jest małe streto, i gdzie go robić można a gdzie nie?

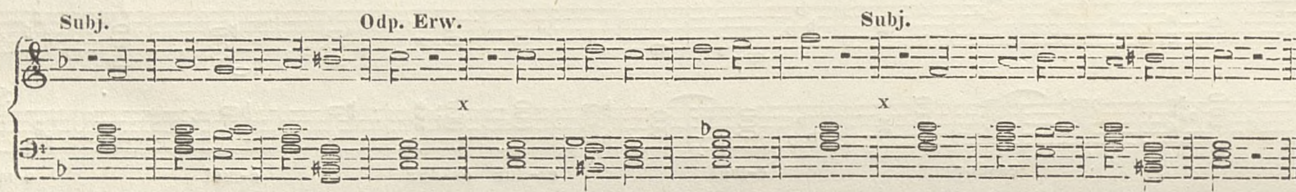
Kiedy zakończenie subjektu i zaczęcie odpowiedni w jeden wspólny ściągamy takt, takowe ich zetknięcie nazywamy małe streto.

Małe streto robić można, najprzód, gdzie zakończenie subjektu i zaczęcie odpowiedni w jednakim ułożone są akordzie; n. p.

§. 148. Was ist das kleine Stretto, wo kann es angewendet werden, wo nicht?
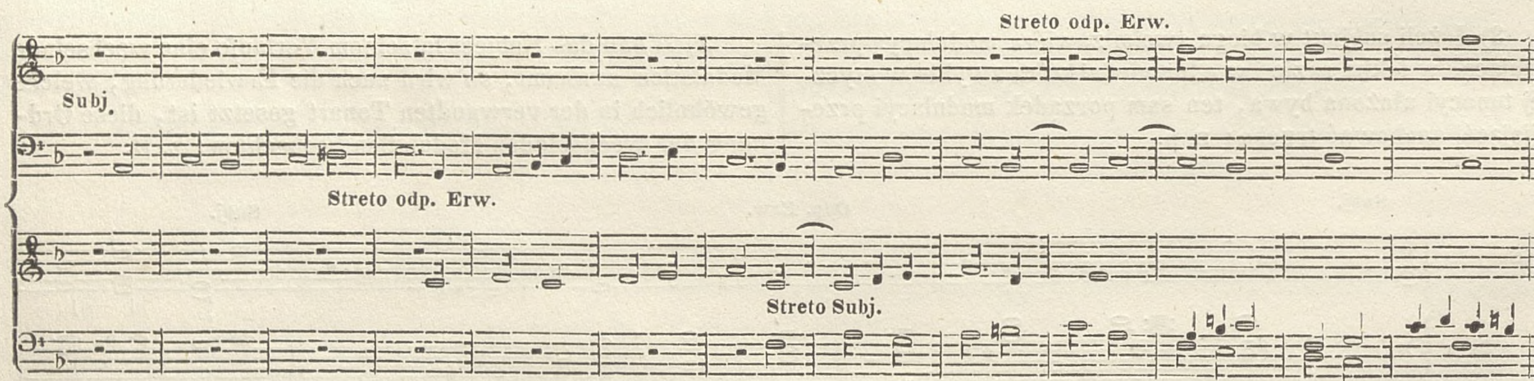
Wenn der Schluss des Subjectes und der Anfang der Erwiederung in einen gemeinschaftlichen Tact zusammenfallen, so nennt man diese ihre Vereinigung das kleine Stretto.

Das kleine Stretto kann stattfinden, 1) wenn der Schluss des Subjectes und der Anfang der Erwiederung, in einem und demselben Accorde zusammentreffen; z. B.



Tu widzimy, że w zetknięciu się subjektu z odpowiednią i odpowiedni z subjektem pod (x) jednakowe się znajdują akordy, a zatym takowe w małe streta ściągnąc można następującym sposobem:

Wir sehen, dass bey dem unter (x) stattfindenden Zusammentreffen des Subjects mit der Erwiederung, und der Erwiederung mit dem Subjecte, die nämlichen Accorde sich befinden, und dass daher Subject und Erwiederung in das kleine Stretto und zwar auf folgende Art zusammengezogen werden können:



Powtóre, jeżeli akord, na który się subjekt kończy, tudzież akord, na który się odpowiednia zaczyna, są w związku terc-interwallowym, takowe w małe streto ściągnąć można, gdyż te z natury swojéj bez pośrednio obok siebie stać mogą. Połóżmy n. p. następujący subjekt ze swoją odpowiednią.

2) Wenn der Accord, mit welchem das Subject schliesst, und jener, mit welcher die Erwiederung anfängt, in einer Terzintervallverbindung stehen, so lässt sich Subject und Erwiederung in das kleine Stretto zusammenziehen, weil solche Accorde ihrer Natur nach ohne Mittelaccord nebeneinanderstehen können. Setzen wir z. B. nachstehendes Subject mit seiner Erwiederung:

Subj. Odp. Erw. Subj.
(x) (x)
d-moll f-dur f-dur d-moll

Tu akordy pod (x) stoją obok siebie w terc-interwallowym związku, dla tego takowe w streto ściągnione bydź mogą, tak:

Die unter (x) vorkommenden Accorde stehen in der Terz-Intervall-Verbindung, und können daher in ein Stretto zusammengezogen werden; z. B.:

Odp. Erw.
Subj. streto
streto subj.

Jeżeli akord, na który się subjekt kończy i akord, na który się odpowiednia zaczyna, są w związku kwint-interwallowym, w takim razie ich w streto ściągnąć niemożna, bo takie akordy (dwa tonikalne akordy) obok siebie bezpośrednio inaczéj stać niemogą, tylko łączą się septakordem, a zatym na stopie tego połączającego septakordu powinny bydź ułożone takie nóty, przez które te subjekta jak najporządniéj połączyć się mogą. Połóżmy n. p. następujący subjekt z odpowiednią:

Wenn dagegen der Accord, mit welchem das Subject endet, und der Accord, mit welchem die Erwiederung anfängt, in einer Quint-Intervall-Verbindung stehen, so lassen sich solche in diesem Falle in das Stretto nicht zusammenziehen, weil solche Accorde (Tonicalaccorde) sich bloss mit dem Septaccorde vereinigen, wesshalb auch auf der Lage dieses vereinigenden Septaccordes solche Noten zu setzen sind, welche die Subjecte am füglichsten verbinden. Setzen wir z. B. nachstehendes Subject mit der Erwiederung:

Subj. Odp. Erw. Subj,
(x) (y)

Tu w zetknieniu się subjektu z odpowiednią pod (x) stoją akordy ghd, d fis a, jako tonikalne odrębnych tonacyi, które niemogąc bezpośrednio modulować, muszą bydź połączone septakordem. Toż samo pod znakiem (y) akord d fis a niemogąc przechodzić w prost do akordu ghd, musi mieć pośredni septakord, a zatym ten subjekt i z odpowiednią wypadnie tak:

Wir sehen, dass bey dem Zusammentreffen des Subjectes mit der Erwiederung unter (x) die Accorde ghd und dfisa als abgesonderte Tonicalaccorde stehen, welche, um moduliren zu können, mit dem Septaccorde sich vereinigen müssen. Eben so wenig kann unter (y) der Accord dfisa unmittelbar in den Accord ghd übergehen, und verlangt hiezu den mittleren Septaccord. Subject und Erwiederung haben daher folgende Gestalt:

Subj. Odp. Erw. Subj.
(x) (x)

Tu pod (x) są łaczące septakordy, co wypadnie w partyturze tak:

Unter (x) befinden sich verbindende Septaccorde, und die Partitur wird seyn:

Subj.

Odp. Erw.

Subj.

Odp. Erw.

Ztąd wynika, że w spojeniu subjektu z odpowiednią, trzeba się trzymać teoryi akordów, i nierobić tam stretów, gdzie kolejna porządkowość tychże akordów, tego niedozwała.

Daraus folgt, dass bey der Verbindung des Subjects mit der Erwiederung, die Theorie der Accorde berücksichtiget werden müsse, und dass dort kein Stretto stattfinden könne, wo es die Accordenfolge nicht gestattet.

§. 149. Głosy uzupełniające w fugach.

Oprócz subjektów i odpowiedni stanowią materyał fug głosy uzupełniające. Niedosyć jest, aby te harmonią tylko uzupełniały, lecz potrzeba, aby każdy głos uzupełniający miał właściwą jakąś postać melodyi, która by ogólnéj formie jaką subjekt w skazuje odpowiadała. Aby głosy uzupełniające ogólnéj formie się nie sprzeciwiały, najlepszy jest nato sposób, aby podług fragmentów czyli odłamków subjektu podanego uformowane były.

Dla wyjaśnienia tego przedmiotu, okażę to praktycznie. Weźmy jaki kolwiek subjekt; n. p. taki:

§. 149. Ausfüllungsstimmen in Fugen.

Nebst dem Subjecte und der Erwiederung, gehören auch Ausfüllungsstimmen zu den Bestandtheilen der Fugen. Es ist nicht genug, dass die Ausfüllungsstimme bloss die Harmonie vervollständige, sie muss auch ein eigenthümliches melodisches Gepräge an sich tragen, wodurch sie der allgemeinen durch das Subject bedingten Form entspreche. Damit die ausfüllenden Stimmen mit der allgemeinen Form nicht im Widerspruche stehen, müssen solche nach den Fragmenten (Bruchstücken) des gegebenen Subjectes gebildet werden.

Zur Erklärung dieses Gegenstandes diene uns irgend ein Subject als Beyspiel, dieses sey:

Subjekt

Gdy ten subjekt rozkawałkujęmy otrzymamy z niego przynajmniéj trzy odłamki, które nam do uformowania uzupełniających głosów za wzór służyć będą. Te odłamki mogą bydź następujące:

Wenn wir dieses Subject zerstückeln, so erhalten wir wenigstens drey Bruchstücke, nach welchen die Ausfüllungsstimmen gebildet werden. Diese Bruchstücke können folgende seyn:

1 2 3

Gdyby z powyższego subjektu ułożona była fuga, głosy téj uzupełniające, mogły by podług okazanych fragmentów bydź uformowane tak:

Podług pierwszego fragmentu:

Wenn aus dem obigen Subjecte eine Fuge entwickelt wird, so können die Ausfüllungsstimmen nach den gegebenen Bruchstücken auf folgende Art gebildet werden:
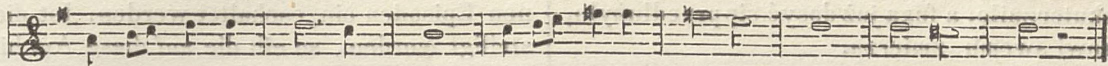
Nach dem ersten Bruchstück:

Podług drugiego fragmentu:

Nach dem zweyten Bruchstücke:

Podług trzeciego fragmentu:

Nach dem dritten Bruchstücke:



Tym więc sposobem imitując fragmenta subjektu, głosy uzupełniające otrzymają jednorodną formę, która z ogólną formą fugi zgadzać się będzie.

Jeżeli podany subjekt jest chóralny z samych nót rozwlekłych się składający, z których wyraźnych form dla głosów uzupełniających wyciągnąć niemożna, w takim razie trzeba jeden głos wzorowy z domysłu utworzyć, któren insze uzupełniające głosy imitować i jednorodność sztuki utrzymować będą, jak to już w kanonach chóralnych okazałem.

§. 150. Epizody.

Epizody są pośrednie interpunkcye czyli małe przegrywki, góre się między subjekta kładą, aby te tymczasem odpocząwszy w odnowionym wdzięku słyszeć się dały.

Epizody, upiększają, ożywiają i urozmaicają fugę, takowe są dwoiste, jedne, które formę swoję fragmentów subjektu otrzymują i takowe są najużywańsze, insze są, które z formą subjektu nic w spólnego niemają i z fantazyi kompozytora pochodzą. Epizodów ani często kłaść, ani powtarzać, ani nadto przeciągać należy. W dawnych fugach znajdujęmy epizody 4 albo 8 taktów długie, w teraźniejszych przedłużają się podług upodobania.

§. 151. III. Budowa fugi.

Fuga składa się w ogólności z trzech części: 1) z expozycyi, 2) z amplifikacyj, 3) zakończenia. — Expozycya jest zaczęcie fugi. W zaczęciu fugi występuje najpiérwéj subjekt w którym kolwiek głosie solo, najlepiéj wtenorze albo w bassie, za nim idzie odpowiednia położona w innym którym kolwiek głosie z towarzyszeniem (z akompaniamentem) głosu uprzedniego, potém powtarza się subjekt w trzecim którym kolwiek głosie z towarzyszeniem dwóch uprzednio słyszanych głosów, za nim idzie odpowiednia z towarzyszeniem reszty trzech głosów. Do tych subjektów exponowanych w różnych głosach; dodaje się epizod, i dotąd rozciąga się expozycya.

Po expozycyi następuje amplifikacya, ta zaczyna się od kontrexpozycyi. W kontrexpozycyi występuje piérwéj odpowiednia w dwugłosie, a po niéj idzie subjekt w trójgłosie, potém znowu odpowiednia w czwórgłosie.

Po kontrexpozycyi idzie epizod, wktórym się przeprowadza fuga do stycznéj tonacyi któréj kolwiek podług upodobania. Wtéj tonacyi nowéj występuje subjekt a zanim odpowiednia, potém następuje epizod, który zwykle przeprowadza fugę albo do inszéj jeszcze tonacyi stycznéj albo nazad do panującéj. Gdy potrzebne jest większe przedłużenie fugi, tu wprowadzić można kontrapunkt podwójny, albo potrójny,

Indem man auf diese Art nach den Fragmenten des Subjectes die Ausfüllungsstimmen bildet, erhalten diese eine gleichartige Form, die mit der allgemeinen Form der Fuge übereinstimmt.

Ist das gegebene Subject ein Choral aus gedehnten Noten zusammengesetzt, woraus für die Ausfüllungsstimmen keine bestimmte Form abgeleitet werden kann, so wird für diesen Fall eine Musterstimme erdacht, welche die Ausfüllungsstimmen nachahmen, und so die Gleichförmigkeit des Tonstückes erhalten, wie dieses bereits bey Choralcanonen gezeigt wurde.

§. 150. Episoden.

Episoden sind Zwischenpuncte oder kleine Zwischenspiele, die zwischen die Subjecte eingeschaltet werden, damit diese nach kurzem Stillschweigen mit erneuertem Reize sich hören lassen.

Episoden verleihen der Fuge Schönheit, Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit. Man unterscheidet zweyerley Episoden; zuerst solche, die von den Fragmenten der Subjecte ihre Form entlehnen und am häufigsten vorkommen; dann solche, die mit der Form des Subjectes nichts gemein haben und der Phantasie des Componisten angehören. Episoden sollen weder oft gesetzt, noch wiederhohlt, oder zu sehr ausgedehnt werden. In den älteren Fugen werden Episoden von 4, 8, in den neueren auch von mehreren Tacten angetroffen.

§. 151. III. Bau der Fugen.

Die Fuge wird überhaupt aus drey Theilen zusammengesetzt: 1. Aus der Exposition, 2. Amplification und 3. dem Schlusse. Die Exposition ist der Anfang der Fuge. Im Anfange der Fuge tritt zuerst das Subject in einer beliebigen Stimme, am schicklichsten im Tenore oder Basse, und zwar solo vor, darauf folgt die in einer anderen beliebigen Stimme gesetzte Erwiederung von der ersten Stimme begleitet, sodann wiederhohlt eine dritte beliebige Stimme das Subject, und wird von den beyden ersten Stimmen begleitet, und nach diesem folgt dann die Erwiederung, die von allen drey Stimmen begleitet wird. Diesen in verschiedenen Stimmen durchgeführten Subjecten wird eine Episode angehängt, womit dann die Exposition geschlossen ist.

Nach der Exposition folgt die Amplification, diese fängt mit der Contraexposition an. In der Contraexposition tritt zuerst die Erwiederung vor, in zwey Stimmen, später das Subject in drey, und dann nochmahls die Erwiederung in vier Stimmen.

Nach der Contraexposition folgt die Episode, in welcher die Fuge in irgend eine beliebige verwandte Tonart geführt wird. In dieser neuen Tonart tritt das Subject vor, und nach diesem die Erwiederung, dann folgt die Episode, welche die Fuge gewöhnlich in eine andere verwandte, oder zurück in die herrschende Tonart leitet. Lässt die Fuge eine Verlängerung zu, so können der doppelte, dreyfache oder vierfache

albo poczwórny, imitacyą z różnémi epizodami i. t. d. — Gdy się to wszystko uskuteczniło, a fuga już dosyć się przedłużyła, w tenczas ku końcowi swemu zmierza.

W zakończeniu nabiéra fuga coraz większéj żywości, subjekta we wszystkich głosach, raz w tym drugi raz w innym w ściésnionych stretach słyszeć się dają, modulacye żywiéj się z mieniają, żywsze epizody się w prowadzają, albo kanony kontrapunkcyjne, albo jeżeli organ towarzyszy, robi się długie trzymanie (Orgelpunct), a jeżeli nie towarzyszy, tworzy się finał krótki w prostym kontrapunkcie ułożony, i tak się zakończyła fuga.

Lubo taka budowa fugi jaką tu opisałem jest najpospolitsza, w szelako twierdzić niemożna, aby tylko takowa zawsze bydź miała, gdyż kompozytorowi wolno jéj nadać skład, jaki się mu podoba.
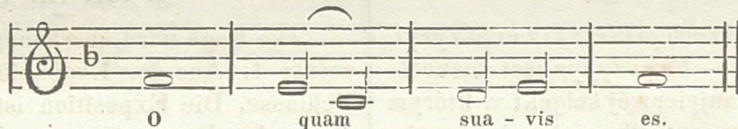
Jaki kolwiek bądź skład fuga otrzymuje, kompozytor powinien ją budować podług planu, ten plan powinien się stosować do sposobnosci śpiéwaków, do czasu, do miejsca i do różnych okoliczności, w których działać ma. Połóżmy n. p. iż kompozytorowi zlecono, aby antyfonę kościelną »*O quam suavis es Domine*« festo corporis Christi używaną w fudze ułożył. Ponieważ ta fuga podczas nieszporów śpiéwana bydź ma, azatym powinna bydź krótka i stylem dawnym ułożona. Zobaczmy jak sobie w téj robocie kompozytor postąpi; stara sie najprzód, aby jak najstosowniejszy wynalazł subjekt, bierze go z melodyi chóralnéj jaka w rytuale do téj antyfony dodana jest, taka:

Contrapunct, die Imitation, Canon u. s. w. mit verschiedenen Episoden eingeschaltet werden. Ist dieses Alles bewerkstelligt worden, so eilt die auf diese Art hinlänglich weit geführte Fuge ihrem Schlusse zu.

Gegen den Schluss hin, gewinnt die Fuge immer mehr Lebendigkeit, die Subjecte werden in allen Stimmen nacheinander in geengten Stretto's geführt, die Modulationen sind im lebhaften Wechsel, worauf ausdrucksvolle Episoden, contrapunctirte Canone und Orgelpuncte folgen, und im Falle die Fuge von der Orgel nicht begleitet wird, wird ein kurzes Finale im einfachen Contrapuncte gesetzt und so die Fuge geschlossen.
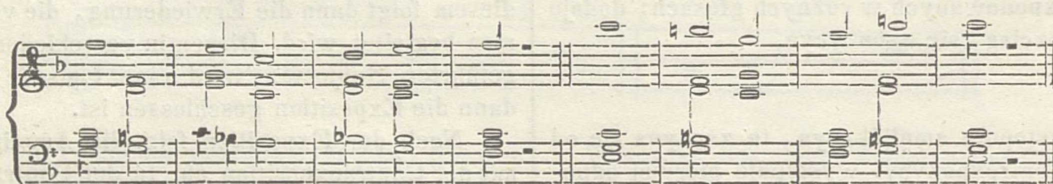
Wenn auch der eben beschriebene Bau der Fuge der gewöhnlichste ist, so kann doch nicht verlangt werden, dass er jedesmahl der eine und derselbe bleibe, da es dem Compositeur nicht benommen werden kann, der zu setzenden Fuge eine andere beliebige Structur zu geben.

Doch mag der Bau der Fuge wie immer beschaffen seyn, so muss diesem immer ein bestimmter Plan zu Grunde liegen, welcher der Beschaffenheit der Sänger, der Zeit, des Ortes und der anderweitigen Bestimmungen der Fuge angemessen ist. Nehmen wir an, es wäre dem Componisten die Aufgabe gestellt, die am Frohnleichnamsfeste vorkommende Kirchenantiphone: »*O quam suavis es Domine*« in eine Fuge zu setzen. Da diese Fuge zur Zeit der Vesper gesungen werden soll, so muss sie kurz und im älteren Style gesetzt seyn. Sehen wir, wie der Compositeur hiebey verfahren wird. Er wird zuerst ein passendes Subject suchen, und dieses aus der im Rituale vorkommenden Choralmelodie derselben Antiphone wählen können und zwar:



Do téj melodyi wynajduje odpowiednią oraz układa harmoniczną bazę, następującym sposobem:

Zu dieser Melodie führt er dann die Erwiederung, und setzt zugleich die harmonische Basis, auf folgende Art:



Ta baza wynaleziona, służy mu do ułożenia całéj expozycyi, daléj umyślawszy w jakim porządku amplifikacya i zakończenie urządzone bydź ma, układa całéj fugi plan następujący.

Auf dem Grunde dieser Basis legt er dann die Exposition an, und nachdem er die Ordnung der Amplification und des Schlusses festgesetzt hat, entwirft er nachstehenden Plan zu der ganzen Fuge.

Plan fugi | Plan der Fuge.

Expozycya

Odp. Erw.

subj.

Erw. Odp.

stretto

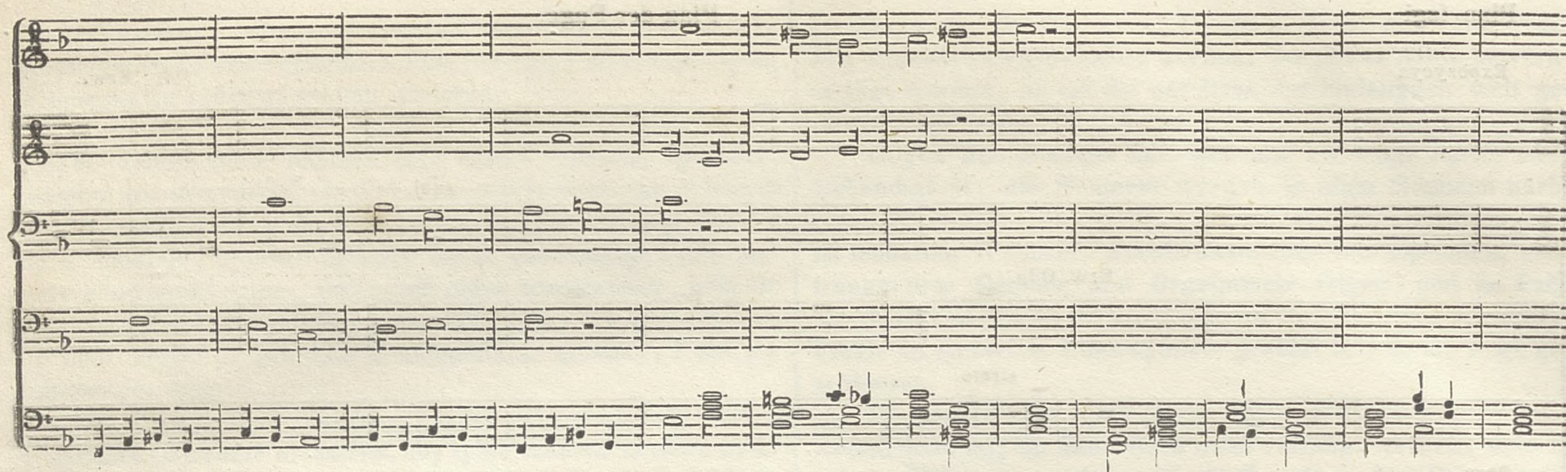
Baza

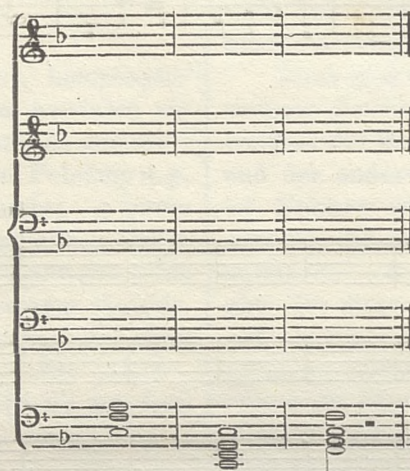
Epizod.

kontraexpozycya

Odp. Erw.

Epizod.





W tym planie expozycya składa się z harmonii subjektów. Dla epizodu, na który się expozycya kończy, ułożona jest baza z umysłu w tonacyi a-moll, aby po nim następująca kontraexpozycya w c-dur żywo odbiła.

W kontraexpozycyi wystawia się najsamprzód odpowiednia, potém subjekt, potém epizod w odmiennéj tonacyi, z przyczyny dopiéro powiedzianéj; po epizodzie idzie subjekt i odpowiednia w kształcie kanonu, na ostatku zakończenie.

Teraz gdy na stopie ułożonéj bazy uformujęmy głosy uzupełniające i epizody, wyniknie fuga w swéj zupełności tak:

Fuga cztérogłosowa.

In diesem Plane ist die Exposition aus der Harmonie der Subjecte zusammengesetzt. Zu der Episode, mit welcher die Exposition endet, ist die Basis absichtlich in die Tonart A-moll gesetzt, damit die darauf folgende Contraexposition in C-dur lebendiger einfalle. In der Contraexposition steht zuerst die Erwiederung, dann das Subject, weiter die Episode, nach dieser geht das Subject und die Erwiederung in der Form eines Canon, damit folgt des Schluss.

Wenn wir nun auf der gesetzten Basis die Ausfüllungsstimmen und Episoden bilden, so geht die vollständige Fuge hervor.

Vierstimmige Fuge.

Expozycya
Odp. Erw.
Epizod.
Subj.
Odp.
Subj.
Streto.

Kontraexpoz.

Odp. Erw.

Subj. Epizod.

Kanon Odp. Erw. Zakończenie Schluss

Subj.

Odp. Erw.

Subj.

Ta fuga ułożona jest według dawnego stylu w prostéj harmonii. W dawnych fugach postrzegamy, że przed wystąpieniem subjektu lub odpowiedni, zawsze kilka taktów pauzowanych w tym głosie, w którym występują poprzedzać zwykło, a to dla tego, aby się tym sposobem subjekta w świeżéj wystawie słyszeć dały; ten sam zwyczaj i teraz jest potrzebny,

Diese Fuge ist im älteren Style und in einfacher Harmonie gesetzt. Bei den älteren Fugen machen wir die Bemerkung, dass vor dem Einfalle des Subjectes oder der Erwiederung in der Stimme, welche dieselben führen soll, gewöhnlich einige Pausen, und zwar aus dem Grunde vorangehen, damit die Subjecte in neuer Frische sich hören lassen. Dieses wird noch

aby się subjekta od poprzedzających głosów uzupełniających odróżniały.

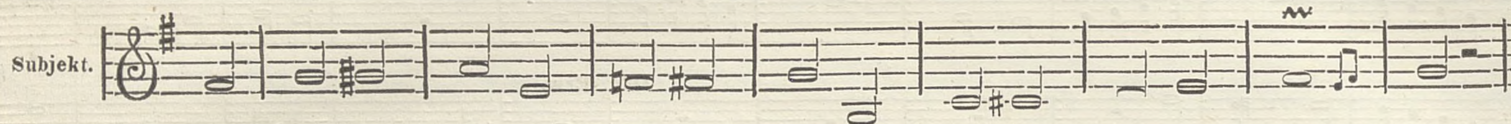
Dla ćwiczenia praktycznego można do ułożenia fug różne zadawać subjekta, które pilny uczeń podług powyższych przepisów układać może.

Zadanie. Ułożyć fugę trzygłosową podług następującego subjektu.

immer beobachtet und das Subject von der vorangehenden Ausfüllungsstimme durch einige pausirte Tacte getrennt.

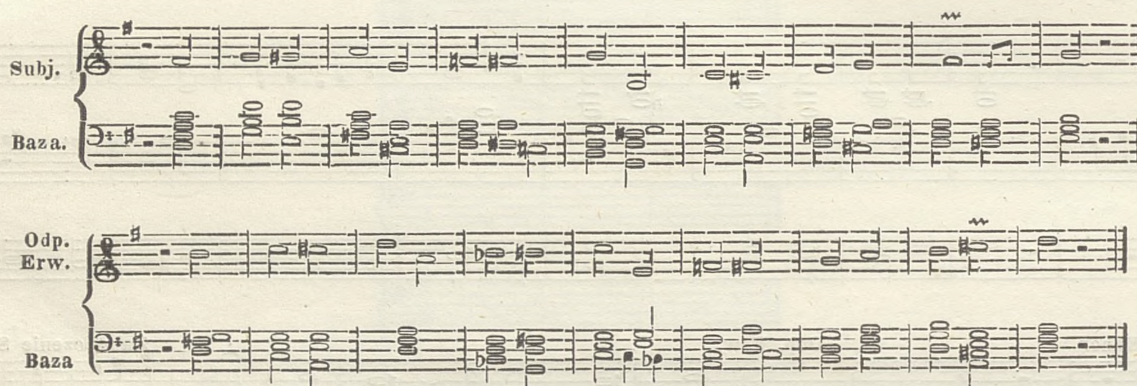
Zur Übung im Satze der Fugen können verschiedene Subjecte gegeben werden, die der lernbegierige Schüler nach den oben angeführten Regeln ausarbeiten wird.

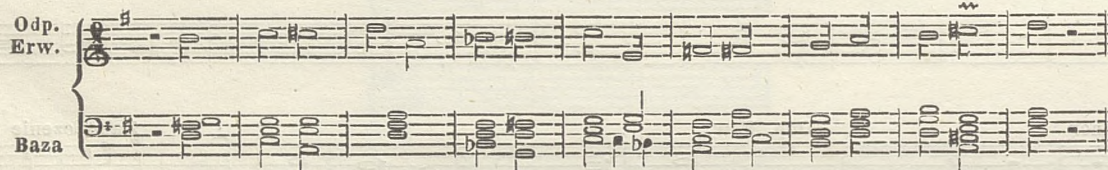
Aufgabe. Man soll nach dem folgenden Subjecte eine dreystimmige Fuge setzen.



To zadanie może uczeń wyrobić następującym sposobem: najpiérwéj do podanego subjektu wynajdzie odpowiednią, oraz do obydwóch dołoży najpiękniejszą bazę harmoniczną, która może bydź taka:

Diese Aufgabe kann auf folgende Art gelöst werden. Zuerst wird zu dem gegebenen Subjecte die Erwiederung gesucht, und dann zu beyden die passendste Basis gesetzt; z. B.



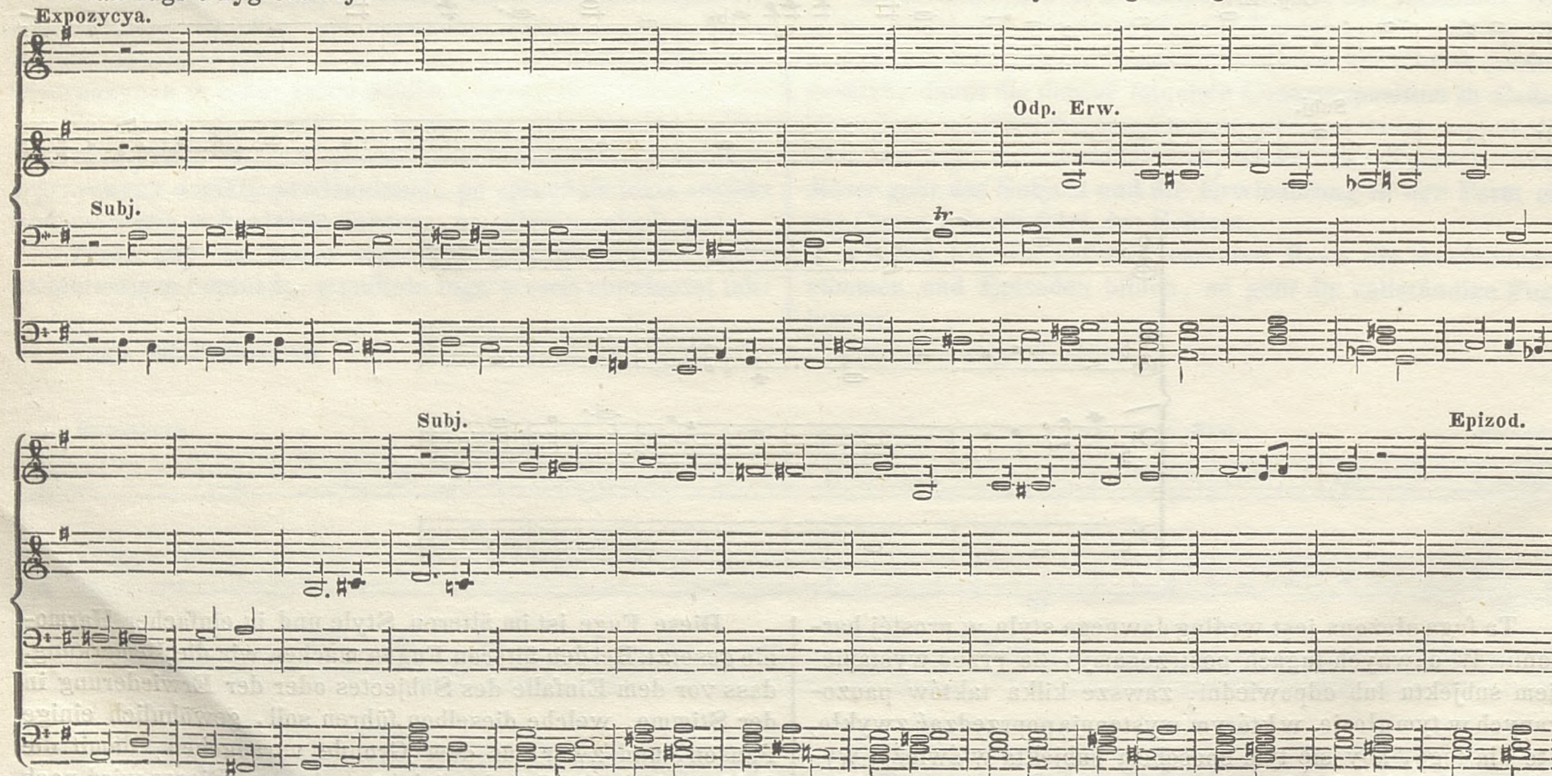


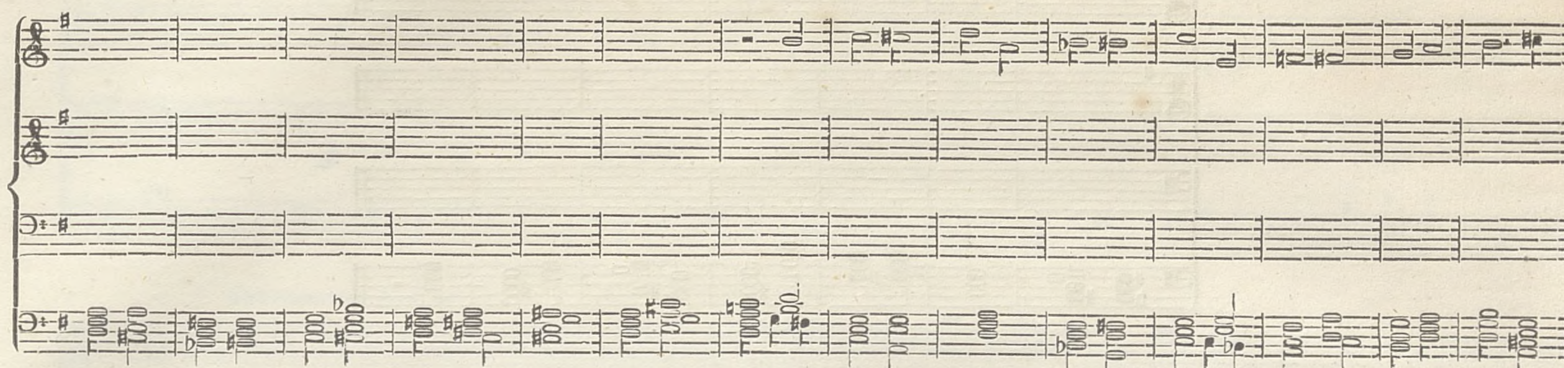
Wynalazłszy bazę jaką tu pełną przechodnich modulacyi widzimy, na stopie iéj układa się następujący plan fugi:

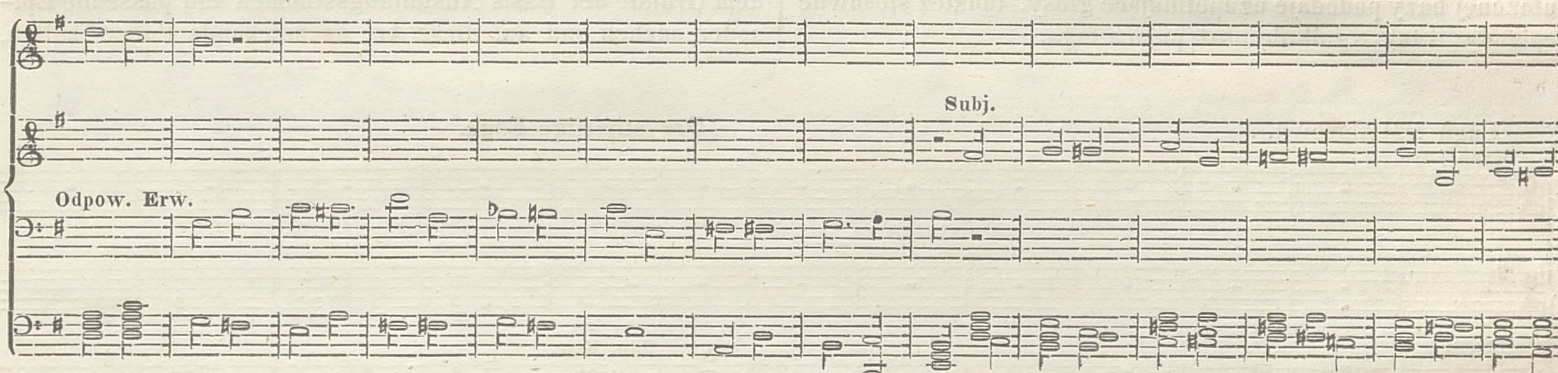
Auf dieser Basis, die viele durchgehende Modulationen enthält, entwirft man folgenden Plan zu der Fuge.
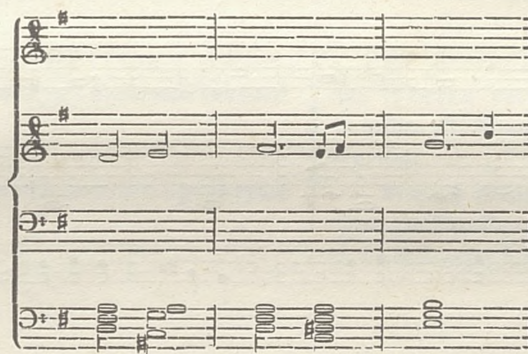
Plan fugi trzygłosowéj.

Plan einer dreystimmigen Fuge.



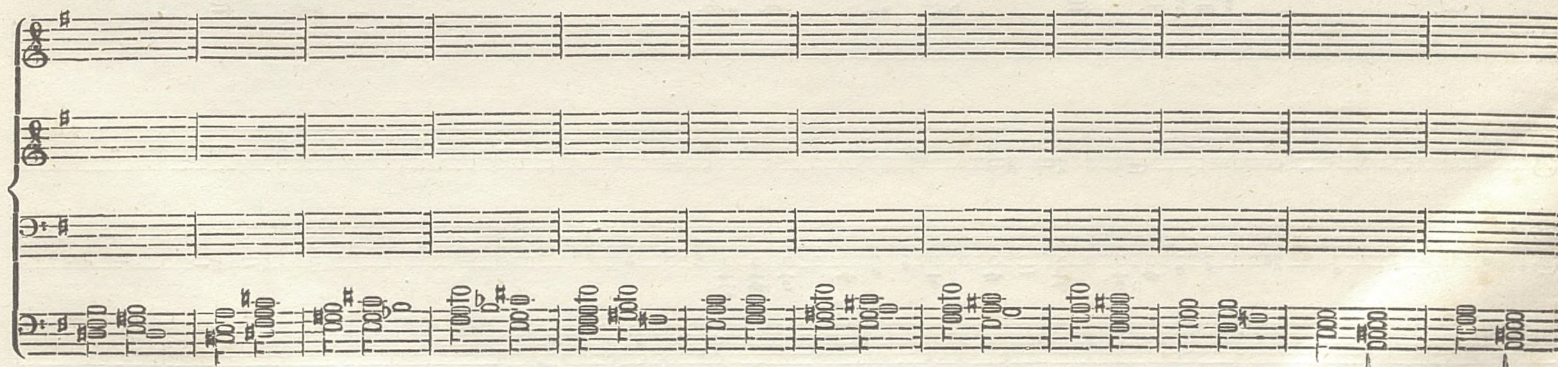


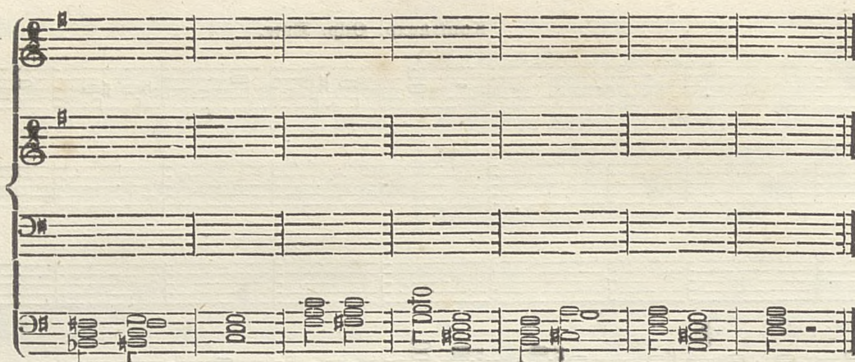




Tu można wprowadzić streta, modulować imitacye, formować kontrapunkcyjne kanony, i. t. d.

Hier kann man das Stretto einschalten, moduliren, nachahmen, contrapunctirte Canonen setzen u. s. w.
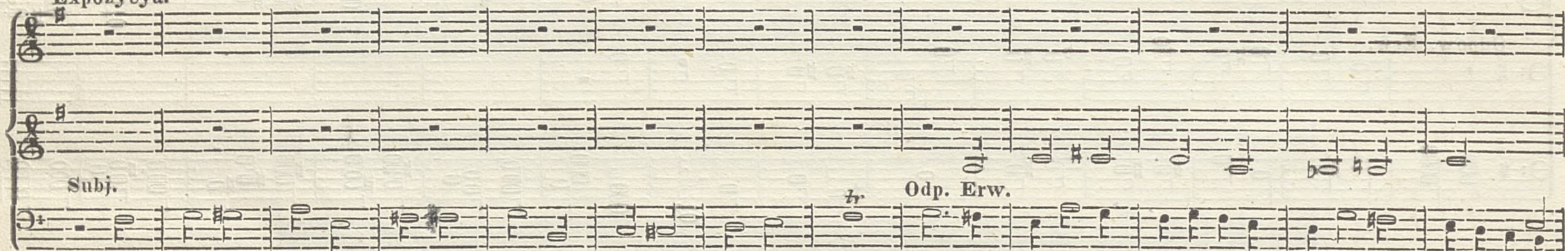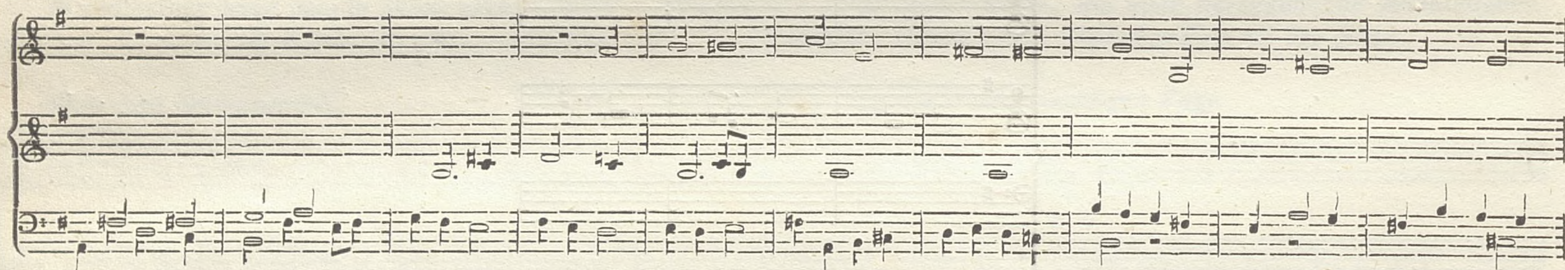




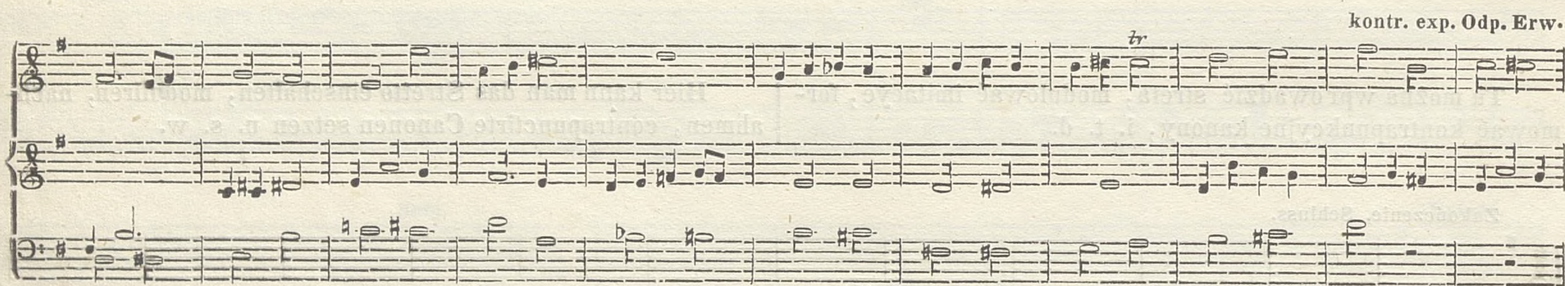
Gdy uczeń takowy ułożył plan, teraz tylko na stopie ułożonéj bazy pododaje uzupełniające głosy, tudzież stosowne epizody, i tak wyniknie następująca fuga.
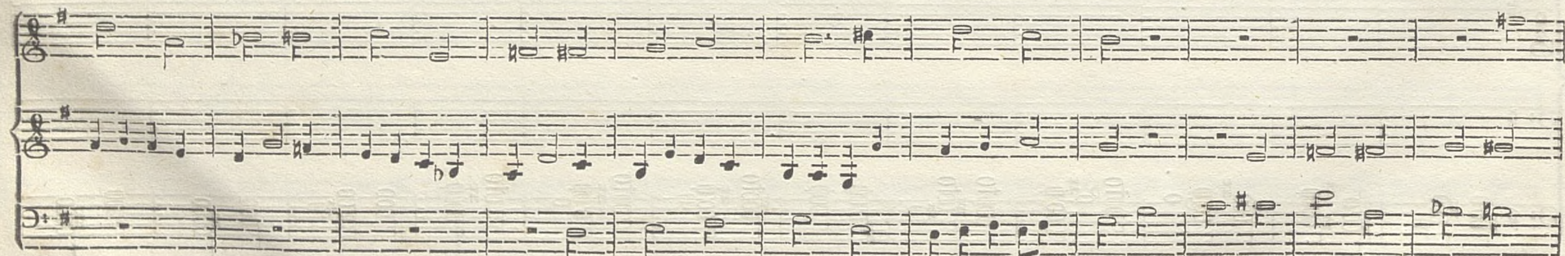
Hat der Schüler diesen Plan entworfen, so wird er auf dem Grunde der Basis Ausfüllungsstimmen und passende Episoden suchen und auf diese Art nachstehende Fuge erhalten.

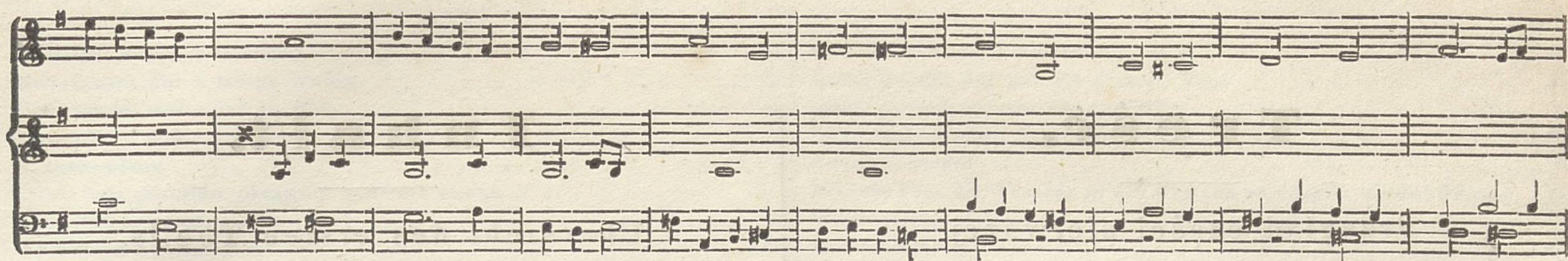
Fuga trzygłosowa. Dreystimmige Fuge.

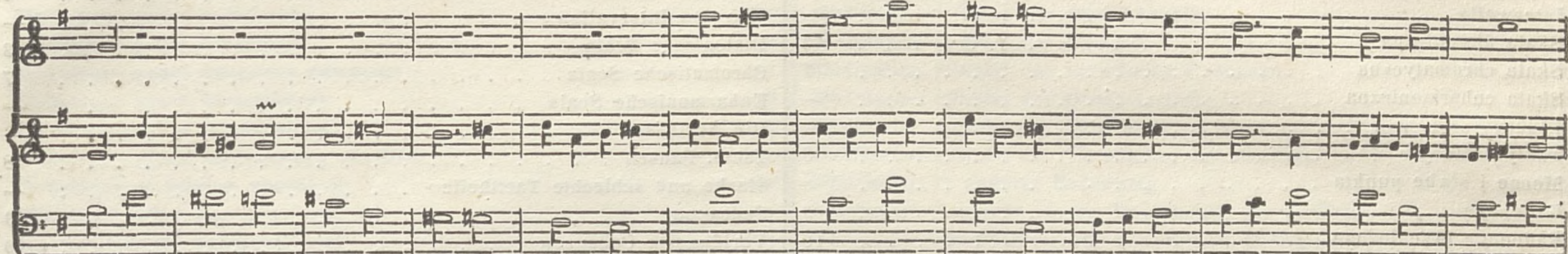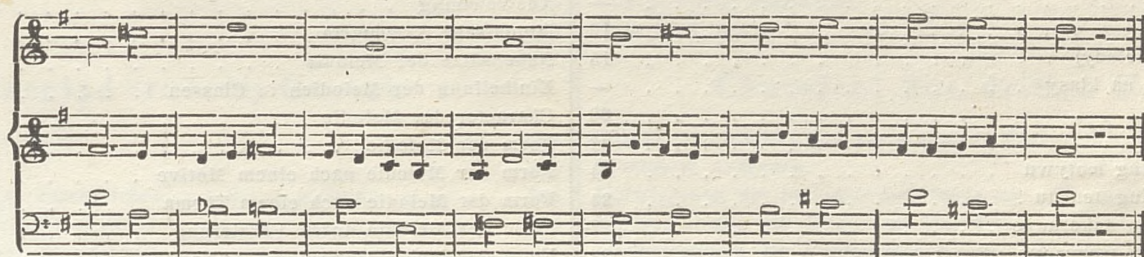














Są różne fugi — gdy zaś dla szczupłości tego dzieła, więcéj ich okazać niemogę, przeto w inszych autorach takowe zobaczyć proszę.

Natym kończę niniejszą teoryą, doświadczenie i praktyka lepiéj ją wyjaśni i uzupełni.

Es gibt noch Fugen anderer Art, da mir aber die Kürze des Werkes verbiethet, mehrere derselben hier anzuführen, so möge die Belehrung hierüber aus anderen Werken geschöpft werden.

Hiemit schliesse ich die gegenwärtige Theorie; die aus eigenem Studium geschöpfte Überzeugung möge dieselbe erläutern und ergänzen.

Treść.

Przegląd części pierwszej.

Przegląd części drugiej.

Inhalt.

Übersicht des ersten Theils.

Übersicht des zweyten Theils.

Strona

Przegląd trzeciéj Części.

Przegląd czwartej części.

Seite

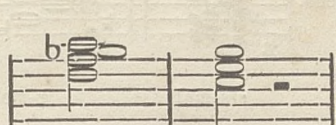
Übersicht des dritten Theils.

Übersicht des vierten Theils.

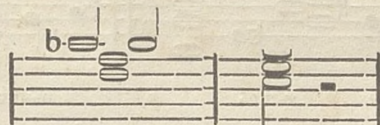
Poprawki. Verbesserungen.

Str. 48	następować powinny, w takich	— następować powinny, w jakich
— 50	rzeczony pomiędzy	— rzeczony tonikalny akord pomiędzy
— —	tonikalny akord na tazie	— tonikalny akord na bazie
— —	frezolwować	— rezolwować
— 55	bo na iazle tejże stoją	— bo na bazie tejże stoją

S. 65
exempl. 1
takt 7



Verb.

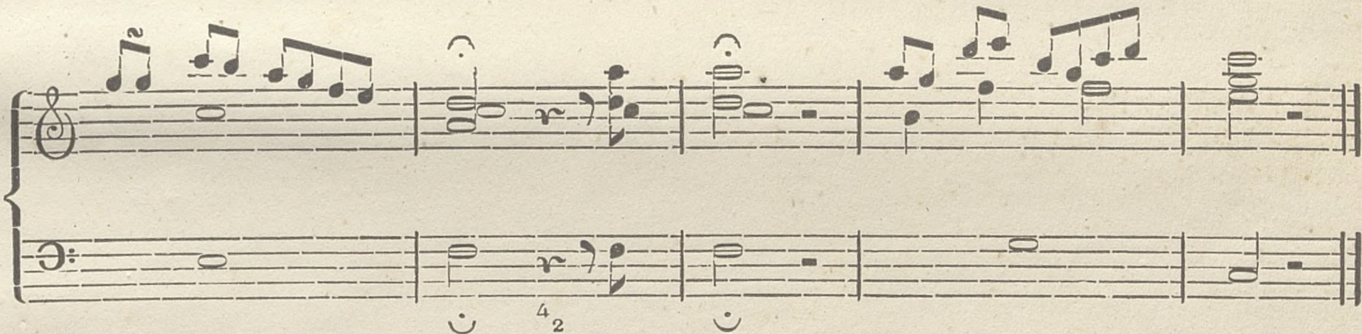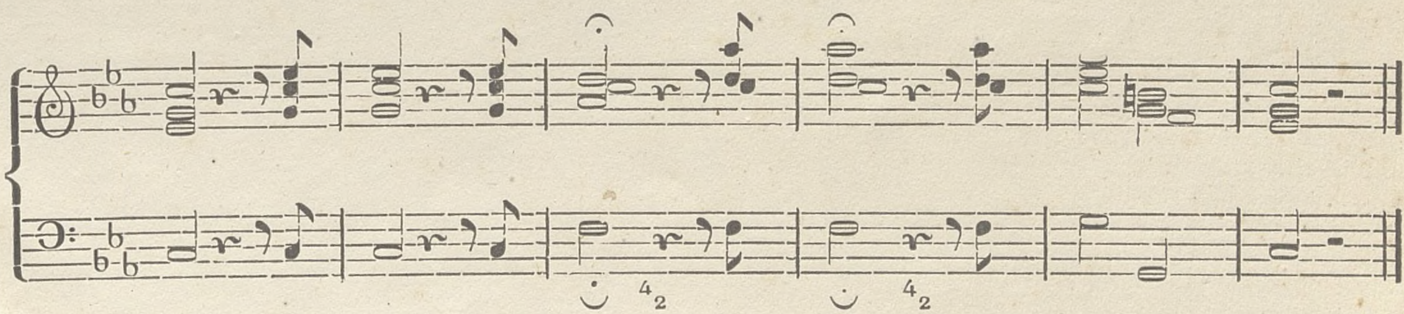


□ 7 □ 7

Str. 71 mit demselben schliessen — mit demselben nicht schliessen

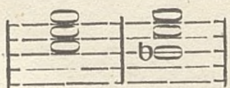
Nota. Zamiast notowego przykładu Str. 72, którym się dowodzi, że kwartakord z sekundą jest harmoniczny akord, załącza się tu prościejszy i wyraźniejszy przykład.

Note. Statt des Notenexempels Seite 72, womit bewiesen wird, dass der Quartaccord mit der Secunde ein harmonischer Accord sey, wird hier ein einfacheres und deutlicheres Exempel beigelegt.

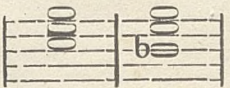




S. 111
exempl. 2
takt. 1



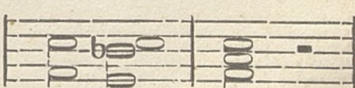
verb.
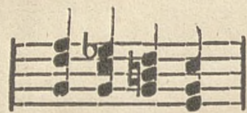


S. 117
exempl. 2
takt 12
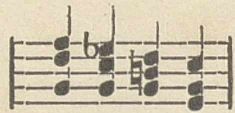


verb.



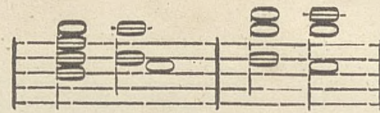
Seite 129
exempl. 2
takt 4
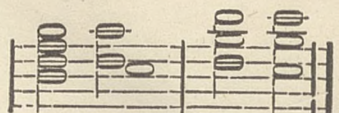


verb.
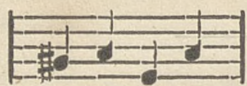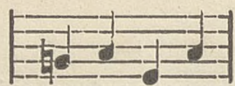


S. 129
exempl. 3
takt 4

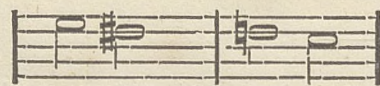


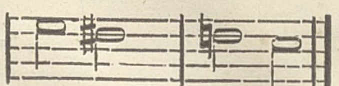
verb.



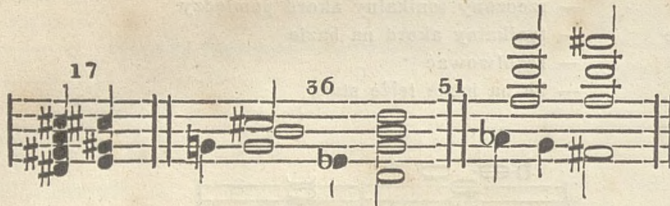




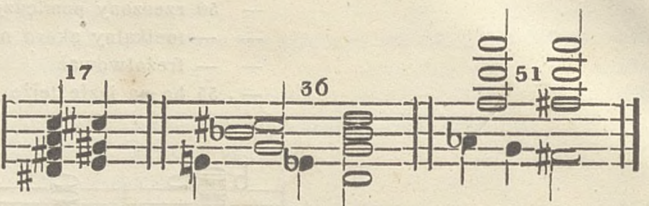




S. 142



verb.



cis-mol g-mol h-dur cis-mol g-mol h-dur

